

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'INTRANQUILLITÉ DU LIVRE : REPRISE ROMANESQUE DE LA FIGURE
PESSOENNE CHEZ JOSÉ SARAMAGO ET ANTONIO TABUCCHI

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
LAURENCE PERRON

SEPTEMBRE 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Jean-François Chassay, sans les lectures et le soutien constant de qui la rédaction de ce mémoire n'aurait pas été possible. Je lui lève mon bol de pâtes au beurre !

Merci à Andréanne et Marianne, ma sororité indéfectible. À Yasmine, Valérie, Joseph : vous êtes au nombre des filiations que l'on se choisit. Merci au *Pourquoi Pas Espresso bar* pour avoir fourni le carburant et l'espace nécessaire à nos réunions hebdomadaires ainsi qu'à tous les restaurants déjeuner de l'Est de l'île pour avoir hébergé mes rencontres avec JF, à qui je dois plusieurs conseils et beaucoup d'amour. Merci aussi à C. et E., partenaires indispensables et indisciplinées.

Merci enfin au Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) pour le soutien financier qui m'a été accordé.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
L'HÉTÉRONYMIE : INTRANQUILLITÉS IDENTITAIRES	10
1.1 Fragments de Pessoa(s) : constellations et polyphonie du moi	10
1.2 Hétéronymie/pseudonymie/orthonymie : glissements de l'auteur	16
1.3 Le chantier de Pluvinet : auctorialités fictionnelles et fictions d'auteur	19
1.4 Tabucchi et Saramago, pour une ontologie hétéronymique	24
1.5 Le biographique et l'intertextuel ou l'interface de l'hétéronymie.....	32
CHAPITRE II	
L'AUTEUR ET SON AUTRE. RÉSURGENCE DU BIOGRAPHIQUE ET DE L'INTERTEXTUEL	38
2.1 L'intertextualité : rapiécer le tissu du texte. Les virtualités de l'hypotexte et le réseau de Rabau.....	38
2.2 La trace biographique : revendiquer ses marges. Transpositions de l'œuvre et transpositions à l'œuvre.....	43
2.3 La relation biographique : s'inscrire dans le texte.....	46
2.4 La filiation : de l'autre dans l'œuvre	50
2.5 Le dédoublement comme stratégie de réécriture.....	53
2.6 Figures d'imitateurs et processus d'imitation.....	59
CHAPITRE III	
LA DÉAMBULATION FANTOMATIQUE ET FANTASMATIQUE : MISE EN ERRANCE DU PROJET DE FILIATION.....	67
3.1 Spectralisations : une « hantologie » du texte	67
3.2 Déambulations : errer dans le rêve	71
3.3 Déambulations : la ville et le labyrinthe.....	77
3.4 Paternité problématique et dévorations : le travail du ventre.....	86

3.5 Autorité et enjeux cannibales de la création.....	93
CONCLUSION.....	98
BIBLIOGRAPHIE.....	106

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- AMRR *L'Année de la mort de Ricardo Reis* de José Saramago
- LI *Le Livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa
- TDJ *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* d'Antonio Tabucchi
- R *Requiem* d'Antonio Tabucchi

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose une lecture de trois romans à mi-chemin entre la réécriture et la fiction biographique : *L'année de la mort de Ricardo Reis* (1998) de José Saramago et deux récits d'Antonio Tabucchi intitulés *Les Trois derniers jours de Fernando Pessoa* (1994) et *Requiem* (2006). L'objectif de cette analyse est de mettre en parallèle la production de ces deux auteurs en portant une attention particulière au travail de reprise de la figure de l'auteur Fernando Pessoa qui s'y déroule. Nous proposons par conséquent une introduction au processus hétéronymique employé par le poète, une forme de mystification littéraire qui consiste à inventer des auteurs fictifs rédigeant tous leur œuvre propre de manière simultanée. À partir de cette notion, nous cherchons à démontrer qu'en tant que remise en question de l'auctorialité, cette tactique faisant la spécificité de Pessoa influence la poétique des textes à l'étude. Notre démonstration se fonde sur les théories qui portent sur le genre de la fiction biographique ainsi que sur les stratégies intertextuelles et tente de poser l'hétéronymie comme un carrefour entre ces deux modalités de la reprise. Nous entendons ainsi démontrer la manière dont se déploie la réécriture mais aussi les raisons pour lesquelles celle-ci prend place. Par conséquent, nous présentons d'abord les stratégies textuelles (au nombre desquelles nous comptons les dédoublements et les dissolutions ontologiques de l'auteur et du personnage) comme des façons d'ouvrir un dialogue avec le texte antérieur. Nous exposons ensuite les thématiques pessoennes que reprennent les auteurs des hypertextes (spectralité, errance, filiation problématique) pour montrer comment s'élabore cette relation. Nous postulons alors à partir de cette analyse que la reprise pessoenne, comme travail de négociation entre l'auteur et une altérité, relève autant de la reconduction et de l'hommage que de la prise de parole singulière et autonome.

MOTS-CLÉS : PESSOA, HÉTÉRONYMIE, SARAMAGO, TABUCCHI, BIOGRAPHIE, INTERTEXTUALITÉ

INTRODUCTION

Kylôps, tu me demandes mon nom illustre. Je te le dirai, et tu me feras le présent hospitalier que tu m'as promis. Mon nom est Personne. Mon père et ma mère et tous mes compagnons me nomment Personne. Je parlais ainsi, et, dans son âme farouche, il me répondit : Je mangerai Personne après tous ses compagnons, tous les autres avant lui. Ceci sera le présent hospitalier que je te ferai.

Homère, l'*Odyssee*, Chant IX

Et il lui demanda : « Quel est ton nom ? » Et il lui dit : « Mon nom est Légion, car nous sommes nombreux. » Et il le pria instamment de ne pas les envoyer hors du pays. Or, il y avait là, près de la montagne, un grand troupeau de porcs qui paissaient. Et ils lui firent cette prière : « Envoyez-nous dans les porcs, afin que nous entrions dedans. » Il le leur permit ; et les esprits impurs sortirent et entrèrent dans les porcs, et le troupeau, qui était d'environ deux mille, se précipita par les pentes escarpées dans la mer, et ils se noyèrent dans la mer.

L'Évangile selon saint Marc, 5.9-13

Les Argonautes disaient qu'il est nécessaire de naviguer, mais non point de vivre. Argonautes nous-mêmes d'une sensibilité malade, disons qu'il est nécessaire de sentir, mais non pas de vivre.

(LI : 150)

Dans le célèbre épisode de l'*Odyssee* où Ulysse ruse avec le cyclope en le dupant sur son véritable nom, le héros devient « Personne », s'annule et du même coup se sauve de la mort par dévoration qui l'attend. Le recouvrement du nom véritable par un autre, qui masquerait l'identité en même temps qu'il en signifierait l'absence, devient dans le texte homérique la possibilité d'une survie, d'une fuite hors de l'île. Cet épisode, au demeurant énigmatique, prend un nouveau sens lorsqu'on sait que, depuis le début du XX^e siècle, circule l'idée que le nom d'Homère recouvrirait l'identité et les textes de plusieurs poètes auxquels on devrait l'*Iliade* et l'*Odyssee*. Il s'agit peut-être là d'une opportunité séduisante pour interpréter le geste créateur comme une ruse avec le cyclope du temps pour, en abolissant son

individualité, en se proclamant « Personne », échapper à l'oubli. Mais qu'arrive-t-il lorsque, à l'impératif de s'identifier posé par Polyphème, surgit la réponse inverse et que le poète, à l'image du démon gérasénien du Nouveau Testament, répond plutôt « Mon nom est légion » ? S'il faudrait voir en Homère le syntagme unique sous lequel s'abritent une multitude de poètes, Fernando Pessoa en revanche pourrait incarner l'unique poète qui se dissimule sous une multitude de noms.

Pessoa – dont le nom signifie justement *personne* dans sa langue maternelle – est un auteur lusitanien né en 1888. Il passe une partie de son enfance en Afrique du Sud, publie peu, réside à Lisbonne jusqu'à sa mort, en 1935. Durant ces mêmes années, au Portugal, Alvaro de Campos, un futuriste criard et désabusé, publie des odes retentissantes. Ricardo Reis, médecin de profession traversé par la nostalgie des croyances antiques, rédige des poèmes épicuriens qui font date. Bernardo Soares, quant à lui, compose les pages de son *Livre de l'intranquillité*, qu'il appelle son « autobiographie sans événements ». Tous ces hommes se réfèrent à un grand maître commun, Alberto Caeiro, poète païen dont se réclame une génération d'artistes. Or, au moment où Pessoa meurt d'une crise hépatique à l'hôpital Saint-Louis-des-Français, on découvre dans la malle aujourd'hui célèbre contenant ses manuscrits que ce modeste employé de bureau est en vérité l'homme qui se cache derrière chacun de ces noms (et d'autres encore, moins illustres) qui ont pourtant endossé des poétiques radicalement différentes les unes des autres et sont même allés jusqu'à dialoguer entre eux, de manière épistolaire ou par le biais du péri-texte de leur œuvre.

Cette tactique de dédoublement est baptisée du nom d'hétéronymie par Pessoa – et légion, elle ne manque pas de l'être. C'est le 13 janvier 1935, dans une lettre adressée à Adolfo Casais Monteiro, que Pessoa détaille ce processus :

[Le 8 mars] je m'approchai d'une haute commode et, prenant une feuille de papier, je me mis à écrire, debout, comme je le fais chaque fois que je le peux. Et j'ai écrit trente et quelques poèmes d'affilée, dans une sorte d'extase dont je ne saurais définir la nature. Ce fut le jour triomphal de ma vie et je ne

pourrai en connaître d'autres comme celui-là [...]. Et ce qui suivit ce fut l'apparition en moi de quelqu'un, à qui j'ai tout de suite donné le nom d'Alberto Caeiro. Excusez l'absurdité de la phrase : mon maître avait surgi en moi. J'en eus immédiatement la sensation. À tel point que, une fois écrits ces trente et quelques poèmes, je pris une autre feuille et j'écrivis, d'affilée également, les six poèmes que constituent la *Chuva Obliqua* de Fernando Pessoa. Immédiatement et en entier... Ce fut le retour de Fernando Pessoa – Alberto Caeiro à Fernando Pessoa lui seul. Ou mieux ce fut la réaction de Fernando Pessoa contre son inexistence en tant qu'Alberto Caeiro. Alberto Caeiro ainsi apparu, je me mis en devoir – instinctivement et subconsciemment – de lui donner des disciples. J'arrachai à son faux paganisme Ricardo Reis latent, je lui trouvai un nom que j'ajustai à sa mesure, car alors je le voyais déjà. Et soudain, dérivant en sens contraire à Ricardo Reis, un nouvel individu surgit impétueusement. D'un jet, et à la machine à écrire, sans interruption ni correction, jaillit l'*Ode triunfal* d'Álvaro de Campos [...].

En tant qu'expression de la possibilité, voire de la nécessité d'un devenir autre, l'hétéronymie est constitutive de la poétique pessoenne et ne saurait en être détachée sans que cette dernière ne subisse une amputation qui la dépouillerait de l'un de ses moteurs premiers, soit l'épreuve continuelle de l'étrangeté à soi-même. Ainsi, quiconque souhaite entrer dans l'œuvre de Pessoa peut difficilement passer à côté des questions que l'hétéronymie suscite sur l'identité et sa fragmentation, la paternité d'un texte littéraire, les effets de lecture que ce procédé vient produire ou encore les stratégies de simulation et de dissimulation qu'il convoque. Toutefois, ce mémoire n'aborde ces questions que de manière détournée. Car Pessoa, comme Homère, aura fait l'objet de plusieurs réécritures romanesques, reprises à mi-chemin entre la fiction biographique et la réécriture, textes qui seront ici le véritable objet de notre analyse. Nous nous proposons par conséquent de réfléchir sur le procédé hétéronymique (plutôt que sur la poésie pessoenne elle-même, qui ne sera finalement qu'effleurée) en tant qu'il est d'abord la base d'une posture d'écriture singulière, mais aussi le marchepied dont se servent d'autres écrivains comme possibilité de penser l'ontologie de l'auteur et le processus d'écriture. Il conditionnerait alors, à travers la reprise intertextuelle et l'emploi du genre biographique, le rapport à l'autre et au

discours antécédent. Nous conduirons cette étude en nous attardant sur trois textes : *L'année de la mort de Ricardo Reis* (1998), de José Saramago; *Requiem* (2006), d'Antonio Tabucchi; et *Les Trois derniers jours de Fernando Pessoa* (1994), du même auteur.

Le roman de Saramago raconte le retour au Portugal de Reis, l'un des hétéronymes de Fernando Pessoa, après quinze ans d'exil au Brésil. C'est en apprenant dans les journaux la mort de son créateur qu'il prend la décision de s'embarquer pour son pays d'origine à bord du *Highland Brigade*. Après avoir habité à l'hôtel *Bragança* un certain temps – suffisamment long pour entamer une liaison avec Lidia, la femme de chambre, et une amourette avec Marcenda, la fille d'un riche notaire qui est lui aussi client de l'hôtel –, Ricardo Reis emménage dans un logement meublé où il passe les derniers mois de sa vie. C'est que, comme Pessoa, dont le fantôme lui apparaît régulièrement dans sa chambre du *Bragança*, Reis est voué à disparaître silencieusement dans le brouhaha politique de son époque. Car en filigrane, le texte de Saramago retrace la montée du salazarisme au Portugal, l'année de la mort de Ricardo Reis à laquelle réfère le titre renvoyant à 1936 et à la guerre civile espagnole qui commence cette même année. *Requiem*, de Tabucchi, met en scène un narrateur étranger qui erre dans Lisbonne et rencontre aussi bien des personnages de son passé (un défunt ami qui l'avait jadis trahi, une amante décédée des suites d'un avortement, son propre père) que des protagonistes imaginés par Pessoa dans *Le Livre de l'intranquillité* (la gitane, le mendiant, le boiteux, etc.). Dans une succession fortement teintée d'onirisme s'enchaînent les dialogues et les pérégrinations à travers une ville déserte et caniculaire. Cette journée, qui n'est au fond que le récit d'un rêve fait par le narrateur endormi sous un murier, doit se terminer par un étrange rendez-vous avec le fantôme de Pessoa. *Les Trois derniers jours de Fernando Pessoa*, enfin, dont le titre est assez explicite, nous raconte l'agonie du poète, qui, sur son lit de mort, reçoit la visite de ses hétéronymes, venus successivement lui faire leurs adieux à l'hôpital où il succombe à une cirrhose du

foie. Sous forme théâtrale, le texte fantasme les dialogues possibles de ces poètes avec leur créateur commun, qu'ils confrontent ou réconfortent, auquel ils se confessent ou exigent des comptes.

Les ouvrages qui portent sur ces œuvres commentent fréquemment la question personnelle en n'en offrant toutefois qu'un commentaire périphérique. La plupart des travaux d'envergure qui traitent de l'œuvre de Saramago ou de Tabucchi font état de leur rapport à l'histoire et à sa mise en récit (Napoli, 2010 ; Frier, 2007), de leur relation au postmodernisme (Bovo-Romoeuf, 2012 ; Abbrugiati, 2007 et 2011 ; Amorim, 2010), voire au réalisme magique (Henn, 2005). En dehors de leur allégeance au poète, il existe donc d'autres similitudes entre ces deux auteurs, bien qu'aucun chercheur n'ait à ce jour été tenté de les analyser conjointement. Du côté des études tabuchéennes, le rapport de l'auteur à Pessoa passe rarement inaperçu (avec raison, puisque ce dernier apparaît directement ou implicitement dans la plupart des récits de l'auteur italien) mais ne fait pas non plus fréquemment l'objet d'un commentaire abouti ; ce trait s'explique surtout par le format de l'article scientifique qu'emploient la plupart des exégètes, une forme qui restreint les possibilités de développement¹. Notons aussi que les textes tabuchéens, lorsqu'ils sont abordés dans le cadre de leur rapport à la figure personnelle, sont généralement traités à partir d'une perspective exclusivement biographique. Ainsi, la majorité des critiques ou bien chercheront à définir les matériaux biographiques que se réapproprie Tabucchi (Eissen, 2004 ; Monluçon, 2004) et les modalités de cette reprise (Bouju, 2003 ; Perli, 2010), ou bien tenteront encore de déterminer le type de configuration générique auquel ils ont affaire (Boldrini, 2004 ; Lemieux, 2015). Du côté de Saramago, les analyses que l'on peut trouver de *L'année de la mort de Ricardo Reis* concernent surtout la dimension historique et politique du récit qui propose de biais une critique

¹ En dehors d'Abbrugiati (2011), dont l'ouvrage est par ailleurs composé d'articles réunis, Antonio Perli (2010) est à notre connaissance le seul auteur qui ait consacré un livre entier à la poétique tabuchéenne, avec Gabrielle Napoli (2010), qui y consacre en partie sa thèse de doctorat.

virulente du régime dictatorial de Salazar. Des études sur la construction narrative particulière de Saramago et les implications idéologiques et littéraires de ces structures existent aussi (Bélangier, 2013). En se penchant sur les études lusitaniennes non encore traduites, on trouve certains travaux d'envergure sur les procédés intertextuels à l'œuvre dans les romans de Saramago. Se penchant sur l'esthétique de la citation (« a estética de citar »), Anita de Melo (2007) propose, avec d'autres², une lecture dialogique de l'œuvre. Ces études, cependant, s'occupent surtout à relever systématiquement les éléments extérieurs que récupère le texte, en signalant puis citant les extraits tels qu'ils apparaissent dans le texte original pour les accoler ensuite à la version transformée par Saramago. Il s'agit donc avant tout d'un travail de recension qui ne cherche pas forcément à penser l'hétéronymie comme motif possible de l'hypertexte.

Ce mémoire s'appuiera sur ces nombreuses études tout en proposant une lecture comparative des textes qui ne projette pas d'éclairer la poésie pessoenne elle-même, mais plutôt de définir sa poétique de l'hétéronymie et la manière dont cette dernière devient l'occasion d'un développement ultérieur chez Antonio Tabucchi et José Saramago. Il s'agira d'être sensible à la manière dont l'écriture est toujours concernée par une ou des altérités avec lesquelles elle doit composer sur un mode de filiation et d'affiliation. Aussi chacune des parties de ce mémoire aspire à déterminer de quelle manière les auteurs arrivent à négocier avec l'héritage légué par Pessoa. Le premier chapitre cherche à éclairer plus spécifiquement le mécanisme de l'hétéronymie en tant que manifestation de la volonté d'établir une fratrie, voire comme signe d'un désir de s'auto-engendrer comme instance poétique créée ; le second reporte la même question sur le plan de l'intertextualité et de la biographie, dont les trois textes peuvent se réclamer ; le dernier, enfin, s'attarde au

² Priscilla De Oliveira Ferreira (2006), qui travaille sur la traversée par Reis des poèmes pessoens à la fiction saramaguienne; Sara Grünhagen (2015), qui se concentre sur le travail métafictionnel de l'œuvre; Susana Ramos Ventura (2006), qui, en se fondant sur les travaux de Jenny, traite de l'intertextualité du livre de Saramago (en ne privilégiant pas spécifiquement celle avec Pessoa).

développement et aux déclinaisons de ces problématiques par le déploiement d'une analyse des thèmes pessoens au sein des œuvres du corpus.

Il s'agira donc, dans un premier temps, de définir l'hétéronymie en tant qu'opportunité de glissement ontologique dans la mesure où elle subvertit la question de l'auctorialité du texte en imputant à des êtres fictifs la paternité des poèmes. Un rapide survol théorique de la notion d'hétéronymie pessoenne et de celle de supposition d'auteur propre aux théories portant sur la supercherie littéraire nous autorisera ensuite à poser la labilité identitaire de l'auteur en tant que portail entre l'intertextualité et le biographique par lequel s'engouffrent les auteurs des hypotextes. Nous quitterons par conséquent le champ des études pessoennes pour nous pencher davantage sur les stratégies de dissolution de l'auteur mises en place par Saramago et Tabucchi au sein de leurs propres textes et sur la façon dont cette mécanique de la dissolution est une manière, pour eux, de réduire la distance ontologique qui les sépare de Pessoa, de favoriser une rencontre avec l'autre sur le terrain de la fiction.

Nous nous intéresserons ensuite plus spécifiquement à cette question de la relation à l'autre en observant comment elle s'articule autour du biographique et de l'intertextuel qui en sous-tendent et en conditionnent la configuration. Il s'agira de dresser un parcours cursif de ces deux notions théoriques déjà largement commentées pour nous concentrer sur le rôle problématique qu'y joue l'imaginaire de la filiation. Ce parcours nous fournira l'occasion d'exposer les modalités par lesquelles les textes de Saramago et de Tabucchi se rapportent à ce genre et à ce procédé. En portant une attention particulière à l'irruption de la figure du double et de l'imitateur, nous dégagerons ensuite le commentaire que portent ces œuvres sur leurs propres mécanismes de reprise intertextuelle et biographique. Finalement, nous proposerons une lecture des œuvres à l'étude organisée autour du motif central de la spectralité. En tant que processus de déréalisation, la spectralité permet de rejoindre la question de l'hétéronymie tout en ramenant aux interrogations qui relèvent de la filiation (au

sens d'héritage) et de l'errance (au sens d'intranquillité). C'est à partir de ce thème général que nous aborderons ceux, plus spécifiques, du rêve et de la ville – sous le signe de la déambulation – ou encore de la paternité et de l'autorité auctoriale – sous le signe de la dévoration.

Dans *Le Livre de l'intranquillité*, Pessoa s'enthousiasme à l'idée d'une démarche auctoriale qui consisterait à « [a]rriver une fois l'œuvre réalisée par quelqu'un d'autre, et puis ne travailler qu'à la perfectionner [. C']est peut-être ainsi que s'est faite l'*Iliade* » (LI : 297), songe-t-il, fantasmant un processus d'écriture qui n'est finalement pas très éloigné de celui auquel s'adonnent Saramago et Tabucchi, prolongeant l'œuvre en la transposant. Car si l'intervention de plusieurs auteurs dans l'écriture de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée* est un postulat théorique légitime, il ne faut pas oublier que ces épopées ont été rédigées à une époque de transition entre une tradition de transmission orale et une culture de l'écrit où la notion d'auteur elle-même n'en était qu'à un stade embryonnaire. Ainsi l'œuvre homérique, écrite à une époque à laquelle *l'anonymat de l'auteur* était courant, répond encore une fois inversement à l'œuvre pessoenne où celui qui écrit devient *l'auteur d'un anonymat*. Pour celui qui concevait l'écriture comme un voyage immobile, il n'est pas étonnant que l'odyssée intime du poète et celle de son personnage se confondent parfois. Sans doute qu'une partie de la fascination exercée par Pessoa découle du fait qu'il se situe à cheval entre Ulysse et Homère, toutes deux figures auxquelles il s'identifiait par ailleurs, lui qui disait :

Je ne suis parti d'aucun port connu. J'ignore encore aujourd'hui quel port ce pouvait être, car jamais encore je n'y suis allé. De même, le but rituel de ce voyage était d'aller en quête de ports inexistants – des ports qui se seraient réduits à une entrée-dans-des-ports ; des baies oubliées à l'embouchure des fleuves, des détroits séparant des villes d'une irréprochable irréalité. (LI : 535)

Pessoa invite constamment ses successeurs à s'embarquer dans une épopée intérieure où Ithaque est toujours à réinventer, les enjoignant à le suivre et le poursuivre en se

défendant d'indiquer jamais où il se trouve et en se présentant chaque fois là où on ne l'attend pas. C'est ce parcours à mi-chemin entre la filature, la filialité et l'affiliation que nous tenterons ici de retracer.

CHAPITRE I

L'HÉTÉRONYMIE : INTRANQUILLITÉS IDENTITAIRES

1.1 Fragments de Pessoa(s) : constellations et polyphonie du moi

Au sens habituel du mot, Fernando Pessoa n'a pas écrit une œuvre [...]. Ce qu'on est obligé d'appeler son « œuvre » est un ensemble d'éclats-d'œuvres, à la fois autonomes et reliés les uns aux autres par le fait que chacun d'eux est la manifestation d'une seule et inépuisable expérience : celle de l'absence du moi à soi-même et au monde. (Lourenço, 1997 : 39)

Dans *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*¹, Eduardo Lourenço poursuit le renouvellement critique de la poésie pessoenne entamé dans les années soixante-dix en revendiquant le caractère parcellaire de l'œuvre. Autre acteur de cette rénovation critique, Patrick Quillier (2011) s'accorde avec Lourenço pour dire que *Le Livre de l'intranquillité*, cette *Autobiographie sans évènements* (du sous-titre que porte l'œuvre en portugais, *a minha autobiografia sem fatos*), représente le lieu duquel doit être relue la production pessoenne. Tabucchi pressent lui aussi que ce livre constitue le point d'orgue de l'œuvre, un épicycle lui-même fragmenté². Or si ce centre vacille c'est, suppose Lourenço, parce qu'il est constitué d'une absence (du *moi absent*), qu'il serait l'ombilic de l'œuvre. On a d'ailleurs souvent rappelé que Pessoa, en portugais, signifie personne³. L'œuvre de Pessoa témoignerait ainsi d'une ouverture maintenue par plusieurs éléments qui procèdent à l'éclatement de l'œuvre. Le

³ Lourenço forge son titre à partir d'un poème de Pessoa dont le sujet est Louis de Bavière. L'analogie se fonde sur la réputation de folie du roi et sa tendance à s'inventer des royaumes imaginaires sur lesquels il gouvernait. Pessoa, nous dit Lourenço, n'avait peut-être pas de palais, mais son imagination en remplissait l'office.

⁴ Avec Blanchot, il dira « qu'un livre, même fragmentaire, possède toujours un centre qui l'attire » (1998 : 7), un centre qui se déplace et se dérobo.

⁵ Une précaution sémantique est à prendre ici puisque *pessoa* est l'équivalent portugais de *personne* en tant que nom féminin et non pas *personne* en tant qu'article indéfini (comme dans « il n'y a personne »). En portugais, l'article indéfini pour personne est *ninguém* et non pas *pessoa*. Il reste néanmoins que le caractère générique du mot *pessoa*, qui réfère à un individu dont l'identité n'est pas révélée et qui est susceptible d'être un quidam, est lui aussi révélateur.

caractère inachevé de plusieurs textes⁶ contribue à multiplier les brèches où s'engouffrent les exégètes. Même la production anthume de Pessoa s'éparpille dans diverses revues de l'époque⁷ et, en dehors d'un recueil rédigé en anglais et de *Mensagem*, une maigre plaquette de poésie mystique, il ne publia aucun ouvrage de son vivant.

*Le Livre de l'intranquillité*⁸, rédigé par le semi-hétéronyme Bernardo Soares⁹, est l'exemple idoine de cette incomplétude originelle du texte. Encore inédit à la mort de l'auteur, le *Livre* se trouve contenu pêle-mêle dans une enveloppe marquée du nom de Soares. Les fragments qui le composent (rédigés sur toutes sortes de supports allant du dos d'une facture à des cartes de visites en passant par des serviettes de tables) ne prescrivent aucun ordre précis et beaucoup ne sont pas datés, à supposer que l'auteur en ait souhaité la publication chronologique. C'est par conséquent aux éditeurs que revient le rôle d'en ordonner les fragments, ce qui démontre assez bien comment le *Livre* est, dès le processus éditorial, une construction fondée sur les choix interprétatifs de la maison d'édition. « Rien que pour ce fait », insiste Lourenço, les éditeurs « ont suscité une intranquillité sémantique et herméneutique qui ne [...] quittera plus jamais [le *Livre*] » (1998 : 118). Ainsi la critique se construit et se métamorphose au fur et à mesure que le chantier de l'œuvre s'élabore et reste donc en constant processus de transformation face à son objet, qui n'est encore que partiel. En ce sens, *Le Livre de l'intranquillité* porte à merveille son titre, référant au ton

⁶ *Faust*, *Le Livre de l'intranquillité*, *Cancioneiro*, *Fictions de l'interlude*, pour ne mentionner que ceux-là.

⁷ Principalement *Presença*, *Orpheu*, *Athena*, dont il est l'un des collaborateurs mais aussi l'un des fondateurs.

⁸ *Desassossego*, l'absence de *sossego* (tranquillité), est un terme qui a été forgé par Françoise Laye et Robert Bréchon dans le cadre de leur traduction du texte en français.

⁹ Cet hétéronyme est marqué du signe de l'incomplétude et de l'entre-deux. Pessoa le décrit ainsi : « [...] un semi-hétéronyme, parce que si sa personnalité n'est pas la mienne, elle en est cependant non pas une version différente, mais une simple mutilation. C'est moi moins le raisonnement et l'affectivité. » (Pessoa, 1991 : 158)

« inquiété » de son narrateur mais surtout à l'incapacité du texte à rester lui-même tranquille, comme on le dit d'un enfant indocile qui ne sait pas se tenir.

Ces caractéristiques expliquent en partie la force d'attraction exercée par le poète sur les auteurs qui le situent au centre de leurs fictions. Car si nous nous accordons avec Rabau pour dire que l'hypertexte porte en lui ses possibles hypertextes, la logique veut que nous tentions de comprendre en quoi l'œuvre pessoenne invite à la reprise et quels sont les éléments qui l'ouvrent à ses successeurs. En dehors de considérations thématiques et poétiques propres à l'œuvre, c'est le principe de l'hétéronymie que nous posons initialement comme fondamental à cette reprise. Au fond, les auteurs à l'étude reprennent moins le personnage-Pessoa qu'ils ne s'emparent de son hétéronymie. Lourenço, en formulant l'hypothèse que Pessoa indique la « blessure ontologique inguérissable de l'homme » (Lourenço, 2011 : 84), fournit un début de réponse à la question de l'attrait exercé par l'hétéronymie. Cette blessure nous serait révélée par celle-ci, en ce qu'elle procède à l'infini dédoublement de la figure auctoriale, « l'universalité de son message n'[étant] pas tellement dans son contenu mais, plutôt, dans la façon de transmettre ce message, dans la mise en forme » (Tabucchi, 2013 : 18). Nous verrons qu'une telle universalité vient de ce que le texte ou la vie réactualisent une préoccupation ontologique¹⁰. Nous soutenons par conséquent que l'hétéronymie se présente comme le noyau de la poétique pessoenne en tant que carrefour entre le biographique et l'intertextuel, parce qu'elle est le signe d'une instabilité ontologique rejouée par Saramago et Tabucchi. Il s'agirait alors d'une modalité qui permettrait aux hypertextes d'émerger mais aussi d'une occasion de déplacer l'auteur dans la fiction, d'effectuer une transposition de l'œuvre. Notre

¹⁰ Il est à noter que l'usage, dans le cadre de ce mémoire, du terme « ontologie » ou de sa forme adjectivale est avant tout motivé par un souci de clarté que rend nécessaire son apparition constante dans le champ de la critique pessoenne (et ses débouchés du côté de Saramago ainsi que de Tabucchi). Par l'utilisation de ce terme, nous ne souhaitons pas nous insérer dans un débat quant au sens et à la portée qu'il peut revêtir dans un cadre philosophique beaucoup plus large et complexe, mais plutôt renvoyer de manière générale aux modalités de l'être et aux modalités d'être.

démonstration¹¹ insistera donc sur les affinités théoriques possibles entre l'hétéronymie, le biographique et l'intertextuel pour mettre l'accent sur la question du glissement ontologique.

Les hétéronymes sont « des créatures de fiction qui, à leur tour, produisent la fiction de la littérature » (Tabucchi, 2013 : 28-29), une *coterie inexistante* (la formule est de Pessoa lui-même) composée d'auteurs inventés qui sont chacun pourvus d'une poétique et d'une personnalité propres mais qui sont tous les créations d'un seul auteur. Parmi les figures récurrentes qui servent à représenter l'hétéronymie pessoenne, nous en retenons deux : la constellation et la polyphonie. À propos de l'œuvre pessoenne, Robert Bréchon propose une comparaison qui évoque le concept d'univers visible : « Pessoa peut encore changer. Il n'a pas fini de nous surprendre. La lumière commence à peine à nous parvenir de son étoile morte depuis cinquante ans. » (2001 : 88) Françoise Laye reprend cette figure en disant des hétéronymes qu'« ils ont orbité, [...] non pas comme des satellites dociles, mais bien plutôt comme des astres capricieux au parcours parfois chaotique » (2011 : 11). Ce poète-pléiade (Bréchon, 2001 : 90), que José Blanco décrit même comme une « galaxie de poètes » (1985), privilégierait ce que Charles Grivel désigne comme « un dire constellatoire » (2000 : 59). Les hétéronymes constituent une constellation auctoriale dont les éléments sont autonomes mais corrélatifs, ce qui favorise une écriture synchronique,

¹¹ À propos de la variété des interprétations existantes, Dionísio Vila Maior écrit que « ces indications – qui valent [...] surtout comme un procédé capable de dévoiler la variété des interprétations qui confèrent à l'hétéronymie un statut d'*ouverture* [...] – ne dispensent cependant pas de deux observations : d'abord, il faut éclaircir que les virtualités interprétatives des thèses exposées ne doivent pas consentir à des généralisations abusives ; le fait qu'à l'étude de l'hétéronymie de Pessoa puisse être inhérente [...] une panoplie de pratiques de lecture ne nous oblige pas à l'envisager comme un espace textuel variable et facilement réductible à un seul système méthodologique, puisqu'une méthode ne nous montre que l'entrée sur les domaines pour la recherche desquels elle a été conçue. Deuxièmement, l'hétéronymie de Pessoa n'élimine pas, elle exige plutôt, la nécessité d'une confrontation de modèles différents, et ceci constitue la seule façon de contribuer à conférer au Texte de Pessoa des *points* fondamentaux de *détermination* qui sont la garantie d'un certain indice de qualité esthétique et littéraire » (1994 : 17). Comme le souligne le traducteur et biographe Robert Bréchon, « c'est par tous [les] chemins que nous pouvons, en le lisant, aller à sa rencontre, sous l'une ou l'autre de ses figures. Il nous y attend » (Bréchon, 2001 : 13).

les hétéronymes écrivant leurs poèmes simultanément. Tabucchi rappelle par ailleurs qu'ils ont des échanges épistolaires, se dédient des ouvrages, s'écrivent des préfaces, dialoguent sur la place publique dans des revues (Tabucchi, 1998 : 14). Lourenço dira d'ailleurs que le rapport de filiation entre Pessoa et ses hétéronymes n'est pas paternel mais fraternel (1997 : 42), ce qui traduit bien l'idée d'une simultanété. Ils ne sont donc pas élaborés l'un après l'autre mais l'un auprès de l'autre (Tabucchi, 1998 : 46-47) au fil des textes qu'ils composent, puisqu'ils n'existent vraiment qu'à l'exact moment de la rédaction.

La particularité de l'hétéronymie vient de ce qu'elle ne fait pas que rendre compte des problèmes contemporains de la conscience, du moi et de la solitude (Tabucchi, 1998 : 43) ; elle incarne aussi, sans y répondre définitivement, une « façon géniale de résoudre en littérature le problème de la *polyphonie* de l'âme humaine » (Tabucchi, 2013 : 20 : nous soulignons). Tabucchi n'est pas le seul à évoquer la polyphonie pour mieux cerner le processus hétéronymique : Patrick Quillier s'y réfère aussi lorsqu'il suggère de lire la poésie de(s) Pessoa(s) dans une logique *vibratoire*, en accordant une attention particulière au « tremblé de sens » (Quillier, 2011 : 101). Il faudrait voir les hétéronymes comme les cordes d'un instrument où, « face à la vibration même, chacun des auteurs pessoens établit une stratégie spécifique » (102) et rend un son qui lui est propre. L'oscillation des hétéronymes transformerait le tremblement en vibration, donc en rythme, et ferait de l'incertitude ontologique la base d'une poétique. Cet aspect polyphonique explique à son avis le retour fréquent du terme « symphonie » dans les titres que Pessoa octroie à ses poèmes. La vibration devient alors « le laboratoire par excellence de la différenciation hétéronymique » (118), le siège d'un « Opéra Pessoa se [jouant] à huis clos entre son moi-fiction et les fictions destinées à lui rendre l'illusion de sa réalité » (Lourenço, 1997 : 9). Manuel Dos Santos Jorge octroie lui aussi un rôle constitutif à la polyphonie dans la poétique pessoenne et, citant les *Écrits* (1966) de Lacan, suggère que « c'est de sa partition que le sujet procède à sa parturition » (2005 : 181).

Mais dans cette partition génésique, où situer Pessoa ? Occupe-t-il réellement le rôle du chef d'orchestre, à supposer qu'il y en ait un ? Tout l'attrait du poète semble se concentrer dans le caractère irrésoluble de cette question qui ne trouve aucune réponse définitive. Car ces deux métaphores sont révélatrices d'une structure rhizomatique et d'une stratégie de mise à plat qui régissent l'œuvre pessoenne : ainsi, le fait que Caeiro soit institué comme « père » de la coterie auquel les autres, Pessoa compris, se réfèrent, n'est qu'une façon de subvertir la tranquillité d'une logique arborescente dans laquelle la généalogie est toute claire. Dans une constellation ou dans une mélodie polyphonique, le tracé sonore ou astral est dépourvu de hiérarchie¹² mais pas dépourvu de sens pour autant¹³.

L'hétéronymie est donc un simulacre dans la mesure où elle aurait pour fonction d'induire le lecteur en erreur quant à l'instance (le *fingidor* ¹⁴) qui prend en charge la parole¹⁵. Cette mise à plat constellaire et polyphonique, en tant que symptôme de l'atomisation du moi, rend irrésoluble l'hétéronymie du point de vue d'une dichotomie entre vrai et faux. Elle ne permet pas de poser les hétéronymes comme le simple masque mensonger du véritable poète. D'où la nécessité de déporter la question sur le plan ontologique pour penser l'auctorialité de ces textes sans avoir

¹² À tout le moins, de hiérarchie fixe et univoque, celles s'instituant n'étant qu'une configuration en trompe-l'œil, une image anamorphique qui change d'aspect en fonction du lieu d'où on l'observe.

¹³ Aux trois acceptions que peut revêtir le mot *sens*, celle de significations, celle de directions mais aussi celle des sensations (ce qui n'est pas anodin lorsqu'on fait référence à l'inventeur du mouvement sensationniste), les trois étant à prendre au pluriel. Une particularité séduisante du mot *sens* est que, hors-contexte, son pluriel est invisible puisqu'il est le doublon de son *s* final originel, comme un inévitable pluriel situé à la source même de sa genèse.

¹⁴ Le terme est de Pessoa et il est tiré du vers célèbre de son autopsychographie : « O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente. » (En français : « Le poète est un simulateur,/ Il simule si totalement qu'il arrive/ À simuler comme une douleur/ La douleur qu'il ressent vraiment. ») (Traduction de La Pléiade, 2001)

¹⁵ On peut dire comme Pessoa que, si sa parole peut être sincère, il ignore toutefois à partir de quelle sincérité il parle. Cité par Bréchon dans *l'Innombrable* : « Je ne sais pas qui je suis, quelle âme j'ai. Quand je parle avec sincérité, je ne sais pas avec quelle sincérité je parle. Je suis diversement autre qu'un moi dont je ne sais pas s'il existe (s'il est ces autres). » (Bréchon, 2001 : 21)

recours à une attribution tranchée de leur paternité (cette attribution étant anamorphique au sens où elle change en fonction du pallier ontologique d'où on l'observe). Une distinction nécessaire consiste donc d'abord à différencier l'hétéronyme du pseudonyme¹⁶.

1.2 Hétéronymie/pseudonymie/orthonymie : glissements de l'auteur

Pour Jean-François Jeandillou, dont les travaux portent sur les tactiques de mystification littéraire, « la supposition¹⁷ d'auteur pourrait se définir comme une *supposition de textes* assortie d'une *supposition d'écrivain* » (473). Pour illustrer son propos, il joue sur le double sens que peut revêtir l'expression *homme de lettres*, que l'on emploie couramment pour parler d'un littérateur mais qui désigne aussi, dans le cas présent, un homme littéralement *fait de lettres*, une créature de mots (476). Ainsi l'hétéronyme se distingue du pseudonyme en ce qu'il ne se limite pas à un procédé de dissimulation mais qu'« il fait de l'élément onomastique un pivot autour duquel gravitent un ou plusieurs mondes imaginaires » (Jeandillou, 1994 : 29).

À propos de cette différence, Judith Balso avance que l'hétéronymie « soustrait l'auteur, [qu']elle en fait vaciller la place » (2000 : 162). Son étude, comme plusieurs ouvrages qui traitent de l'hétéronymie et de son rapport à la pseudonymie, est basée sur une analyse comparative entre Pessoa et Kierkegaard. Il n'y a donc pas *superposition* des noms, l'un cachant l'autre, mais *substitution* des auteurs. Dans l'axe vertical de la pseudonymie, le pseudonyme recouvre le nom réel, tandis que dans l'axe horizontal de l'hétéronymie, le second nom vient côtoyer le premier. Au glissement onomastique du pseudonyme répond donc celui, ontologique, de l'hétéronyme. Ainsi, « l'hétéronymie s'emploie toujours plus à *produire de l'autre* et

¹⁶ Cette distinction se double d'une première nuance dans laquelle l'hétéronymie et la pseudonymie s'opposent au plagiat, qui serait une tromperie sur la nature véritable du *texte* (Martineau, 2002 : 38), alors que l'hétéronymie/pseudonymie est une tromperie sur la véritable nature de l'*auteur*.

¹⁷ Pour Jeandillou, l'auteur supposé est le nom donné à l'hétéronyme. Il englobe aussi la pseudonymie.

volatilise la moindre parcelle de moi [alors que la] pseudonymie [...] s'efforce de *créer du même* » (Bellaïche-Zacharie, 2009 : 536). Parce qu'elle ne procède pas à une inversion mais à un redoublement, en tant qu'« hétéronymie au carré » (Balso, 2000 : 167), l'orthonymie (c'est-à-dire le nom qui correspond à celui inscrit sur le baptistère (ici Fernando Pessoa), le « vrai » nom) n'incarne pas le contraire du processus hétéronymique mais réduit au contraire l'écart qui sépare le créateur de sa créature : ce qui serait normalement un personnage change de pallier ontologique pour accéder à un statut auctorial, alors que l'auteur véritable s'annihile en tant que singularité, se dissimule derrière la foule hétéronymique à laquelle il s'identifie. Ainsi, « par sa radicalité, ce processus opère un véritable détournement de flux ontologique. L'orthonymie est [alors] dévorée par l'hétéronymie » (Bellaïche-Zacharie, 2009 : 542). Car l'existence des hétéronymes ne sert pas à asseoir l'autorité auctoriale ou identitaire de Pessoa sur ses autres, mais cherche au contraire à la dissoudre. Conséquemment, le néologisme de l'*hétéronymat* proposé par Krisinsky (2000 : 13) s'emprunte à merveille pour illustrer la manière dont le sujet pessoen en tant que « lui-même » s'efface, se dématérialise par sa pratique.

Il ne faut pas oublier que Pessoa a fait de lui-même un hétéronyme, le Pessoa « en personne », placé entre les guillemets d'une hésitation, d'un second degré, d'un doute ou d'une ironie (comment savoir, lui qui aurait dit tout cela et son contraire à la fois ?). Une indétermination du statut qui mène Bellaïche-Zacharie à la conclusion que

parmi [les hétéronymes se] glisse l'orthonyme-hétéronyme, celui qui se nomme F. Pessoa en personne. De ce fait orthonymie et hétéronymie n'entretiennent pas des rapports d'opposition, mais de dépendance : l'hétéronymie ne peut être considérée comme une sphère séparée, un simple jeu de l'imagination ; en effet l'intervention de F. Pessoa en personne lui fournit un ancrage à la réalité ; inversement l'orthonymie ne peut s'énoncer adéquatement que dans le champ de l'hétéronymie. Il y aurait donc deux F. Pessoa [...]. L'orthonymie ainsi considérée est cette seconde instance qui coupe le lien entre l'auteur dédoublé et fictionnel et son œuvre : elle dit le caractère fictif de l'être qui est lui-même, mais pourrait être autre chose et la

marque essentielle en lui du non-être. L'orthonymie se voit ainsi frappée de non-être et l'hétéronymie d'être (Bellaïche-Zacharie, 2009 : 542).

Deux Pessoa pourraient donc exister, à condition qu'ils habitent deux niveaux ontologiques distincts – l'un, celui de l'existence civile ; l'autre celui de l'existence fictive. Cette impression est encore renforcée par le fait que Pessoa entre en dialogue avec ses hétéronymes ou encore qu'il s'insère à leur côté dans le projet des *Fictions de l'interlude*. C'est d'autant plus vrai que

chez Pessoa, la rotation du moteur biographique devient minimale, le rendement descend encore au-dessous des cinq pour cent montaliens [...], de sorte qu'on en vient à se demander si Pessoa n'est pas mort avant la date attestée par son certificat de décès [...]. Ou bien l'on finit par suspecter Fernando Pessoa de n'avoir jamais existé, d'avoir été l'invention d'un certain Fernando Pessoa, un *alter ego* homonyme dans la foule ahurissante des personnages [...] (Tabucchi, 1998 : 11).

À l'activité hétéronymique effrénée, qui produit une masse de vies complexes et riches mais virtuelles, répond donc l'absence presque totale de matière biographique pessoenne. Un rapprochement ontologique se crée donc du fait que les existences fictives fortes côtoient l'existence effective faible. Mais dans le cas particulier des hétéronymes, il ne faut pas omettre que les biographèmes découlent de l'œuvre et non l'inverse, « les constructions biographématiques [étant] coextensives à la textualité hétéronymique tout entière » (Seabra, 1997 : 79) et le biographique propre aux hétéronymes devenant entièrement dépendant de leur textualité première. Ce sont moins des vies que des textes qui se donnent pour vies, l'intertextualité se posant alors comme essentielle mais en même temps dérobée au premier regard. L'hétéronymie paraîtrait donc initialement comme un fait biographique/paratextuel alors qu'elle est au fond une fiction qui borde le texte dont elle fait partie. Ce qui en fait la particularité (par exemple, par rapport à un scénario commun de manuscrit trouvé, qui entrerait dans la même catégorie), est que l'activité biographique des hétéronymes acquiert presque un régime d'authenticité et de productivité supérieur à celle octroyée à la vie de Pessoa. Les hétéronymes sont alors ramenés sur un plan

ontologique similaire à celui de l'auteur, éloignant la contradiction entre existant/inexistant qui caractérise l'opposition entre biographique et intertextuel. Nous verrons que ces catégories, subverties par l'hétéronymie, voient leur étanchéité apparente compromise par ces étranges vies/œuvres hybrides qui ne relèvent entièrement ni de l'une ni de l'autre. Il s'agit d'une configuration intermédiaire que Charline Pluvinet désigne avec beaucoup d'acuité dans ses travaux portant sur le personnage de l'auteur fictif. En retraçant le fil de ses recherches, nous démontrerons comment son postulat, qui pose l'hétéronyme comme espace médian entre auteur fictif et auteur réel, peut aussi s'appliquer à une pensée de l'hétéronymie en tant que lieu liminaire entre l'intertextuel et le biographique.

1.3 Le chantier de Pluvinet : auctorialités fictionnelles et fictions d'auteur

Dans sa thèse de doctorat consacrée au déplacement de l'auteur dans la fiction, Charline Pluvinet situe l'hétéronymie au cœur du panorama qu'elle dresse des manifestations de ce phénomène littéraire. Bien qu'elle concède que les études en la matière sont encore en chantier, ses travaux proposent une vision restructurante de la représentation du personnage-auteur¹⁸. Elle décide de faire de l'hétéronymie le centre de gravité de son ouvrage en reconnaissant toutefois que cette pratique est peu

¹⁸ Sans faire référence au *romancier fictif* de Belleau, l'étude de Pluvinet s'en approche. Si Belleau s'attarde exclusivement à ce qu'il appelle les représentations de l'écrivain, le travail de Pluvinet englobe toute manifestation d'auteur fictif et ne se restreint pas qu'aux figures romanesques. Tout en s'ouvrant à un corpus international (ses œuvres sont majoritairement françaises ou sud-américaines, mais aucun critère national spécifique n'est établi), Pluvinet abonde dans le sens de Belleau lorsqu'il affirme que « le seul fait pour la littérature de se représenter elle-même en redoublant l'auteur, sujet de l'énonciation, par un auteur, sujet de l'énoncé, n'est pas sans conséquences [sur] les modalités mêmes de cette représentation » (Belleau, 1999 : 10). Bien que Pluvinet se penche sur un corpus différent, cette dernière pointe tout de même que le personnage-auteur est une stratégie d'autoreprésentation « puisque l'auteur réel trouve son homologue fictionnel dans un personnage qui occupe la même fonction : l'inscription de l'auteur dans le monde littéraire et sa relation avec sa création sont ainsi transposées dans le récit » (Pluvinet, 2009 : 14-15). Pour Pluvinet, « cette immersion de l'auteur dans la fiction n'est pas la marque d'un immobilisme de la littérature contemporaine : au contraire, elle engage un véritable travail de réappropriation de la figure de l'auteur en le soumettant à une double dynamique qui l'entraîne vers une forme de présence particulière » (244-246).

fréquente – Pessoa étant plutôt un cas unique à partir duquel certains se seraient risqués à proposer des variations. C’est sur la base de ces résurgences qu’elle « [propose] désormais un autre mode d’organisation où [Pessoa] n’occuperait plus une place marginale mais au contraire une fonction dynamique qui reflèterait plus justement l’attraction qu’[il] exerce pour les écrivains » (147). En d’autres termes, l’hétéronymie serait centrale au déploiement de la figure de l’auteur dans la fiction et opérerait comme un aimant sur les pratiques auctoriales. Cette attraction serait due au fait que l’auteur-hétéronyme est à cheval entre le personnage imaginaire et l’individu réel en raison de l’*authenticité* de son nom et de l’identité à laquelle celui-ci renvoie. Contrairement au cas pseudonymique, l’hétéronyme est bel et bien l’auteur du livre qu’il endosse, représentant le véritable auteur fictif de l’œuvre ou ce que Pluvinet appelle « le vrai nom d’un auteur fictif » (123). L’hétéronymie révélerait « une structure symétrique entre les deux formes principales de fiction d’auteur, c’est-à-dire entre les récits qui inventent un personnage d’auteur et ceux qui réécrivent la vie d’un auteur réel » (192), que Pluvinet imagine comme deux figures de part et d’autre d’un miroir, chacune étant le pendant inverse de l’autre. Des instances que Jeandillou départage en *auctor* et en *scriptor* du texte, le second étant la main qui ferait mouvoir l’écriture du premier.

En tant que « figure-frontière » de la fiction d’auteur, l’hétéronyme permet la rencontre de ces deux instances (auteur fictif/ auteur réel) et crée une continuité entre ces deux types de personnages/personnes (156) en réalisant le fantasme d’une adéquation parfaite entre l’auteur et l’homme – ce dernier étant aussi fictif que son œuvre. C’est dire qu’il réagence les rapports possibles entre ces instances grâce à deux catégories d’effets : les effets de fictionnalité et de référentialité¹⁹, « mouvements [qui] sont à la fois conjoints [...] et concurrents, l’un contrebalançant l’effet de l’autre, et leur rapport mutuel détermin[ant] la position particulière de

¹⁹ Deux mouvements que nous pourrions sans peine relier aux catégories de la fiction biographique proposées par Dupont (voir chapitre II).

chaque personnage d'auteur entre fiction et réalité. » (161). Pour Pluvinet, « l'hétéronymie est en réalité le lieu exemplaire de la conjonction de ces deux effets dans un équilibre précaire mais précisément calculé » (161). Les stratégies du texte cherchent à produire l'illusion d'une existence véritable en même temps que, par des marques discursives qui dénoncent une fictionnalité de l'*énonciateur*, elles programment la lecture ultérieure à sa révélation. Ces marques sont souvent perçues comme des indicateurs de la fictionnalité de l'*énonciation* dans une lecture précédant la révélation. C'est ce que Pluvinet appelle une écriture à double détente (162). L'auteur supposé change de statut ontologique dès lors qu'il « réintègre l'espace fictionnel dont il avait transgressé les frontières et [que] les marques de son inexistence présentes dès l'origine deviennent enfin visibles » (162). Ce devenir asymptotique du personnage-auteur est redevable du caractère contradictoire et éphémère de l'hétéronymie, qui oscille toujours entre un *devenir* et un *avoir été* sans jamais être à la fois effective et perçue comme telle. Cela est dû au fait que son statut ambivalent ne se résorbe pas au moment de la révélation, et que « c'est au contraire à partir de cet instant que l'on peut prendre la mesure de sa double nature » (156).

Pluvinet illustre ce paradoxe à partir du cas que représente le roman *Pseudo* d'Émile Ajar, un auteur fictif inventé par Romain Gary. Elle rappelle notamment que les nombreuses rééditions n'ont pas fait disparaître Ajar de la sphère paratextuelle du roman, en maintenant son nom sur la couverture tout en le transférant dans le titre, souvent entre parenthèses à côté de celui que porte l'œuvre ou encore dans un syntagme comme *Œuvres d'Émile Ajar*. À notre avis ce transfert paratextuel éclaire comment, une fois la mystification levée, l'hétéronyme persiste. En tant que mécanisme élémentaire de l'œuvre, il est fondamental à l'intention derrière l'effet de lecture recherché, raison pour laquelle le nom fictif²⁰ se retrouve aux côtés du titre

²⁰ Pour des raisons déjà mentionnées, nous choisissons cette terminologie aux dépens d'un choix plus fermé comme « prête-nom », « faux nom » ou encore « pseudonyme ». À l'inverse, « nom fictif » indique bien comment l'*inexistence civile* de l'auteur de l'œuvre ne lui en retire pas la paternité, ne

que porte le roman²¹. Cet entêtement de l'hétéronyme à continuer d'affleurer à l'extérieur du livre, en exergue de ce dernier, montre qu'après la révélation de la supercherie, « l'hétéronyme ne se transforme pas [...] en un simple personnage d'auteur imaginaire, son incursion dans le monde réel ne se résorbe pas » (156). Ce que Pluvinet décrit lorsqu'elle fait le récit de la saga Gary/Ajar peut se définir comme un glissement ontologique dont l'auteur ferait l'objet au fil des statuts qu'il occupe dans le tableau de l'auctorialité fictionnelle et de la fiction d'auteur : dans la période pré-révélation, *Pseudo* est le récit autobiographique d'un écrivain réel ; dans la période post-révélation, Ajar est l'auteur imaginaire d'un roman (232). La traversée change donc son étiquette ontologique mais altère aussi la perception du statut signalé du texte, faisant de « la mystification [...] un type de fiction (dite supercherie) que l'on fait passer pour un discours véridique [...] » (Jeandillou, 1994 : 38). En d'autres termes, le contexte pré-révélation place l'hétéronyme sous le signe du biographique alors que la révélation le déporte dans la sphère d'une lecture désormais (inter)textuelle.

Dans un cas comme dans l'autre cependant, l'ontologie de l'auteur supposé²² reste toujours fuyante : avant la révélation, l'auteur fictif est compris comme auteur réel et sa véritable nature reste cachée ; après la révélation, la fictionnalité de l'auteur est révélée mais l'effet mystifiant est perdu. Ainsi l'hétéronymie veut que la supercherie soit invisible lorsqu'opérante mais rendue caduque au moment où sa véritable nature est dévoilée. Elle est ou bien imperceptible, ou bien obsolète, et donc jamais *vécue comme telle* mais toujours située dans un après-coup, car « elle n'est

l'affuble pas d'une *inexistence auctoriale*. Ce qui se perd au moment de la révélation est le statut référentiel et non le statut d'auteur.

²¹ Pluvinet rappelle d'ailleurs que le nom de Gary lui-même est fictif puisqu'il s'agit d'un pseudonyme pour Roman Kacew, et nous avançons avec elle que cette modification, loin d'être une exception, est plutôt le signe révélateur de la fictionnalité de toute espèce de rapport possible entre le nom d'auteur apposé sur une couverture et la personne réelle qui en est affublée – l'instance auctoriale auquel le premier réfère n'étant jamais en véritable adéquation avec la personne légale.

²² Une appellation que Pluvinet emprunte en à Jean-François Jeandillou.

conçue que pour être prise en défaut » (Jeandillou, 1989 : 490). L'hétéronymie porte donc en elle une incertitude et une instabilité, une intranquillité ontologique que même sa résolution ne parvient pas à chasser. Cette incertitude et cette mobilité du statut de l'auteur hétéronyme ou orthonyme trouvent leurs échos dans la production littéraire étudiée par Pluvinet. Elle remarque que cette instabilité « se prolonge [...] dans les œuvres fictionnelles par la création d'une figure d'auteur labile, sur le point de se dérober » (248). L'ontologie mobile des hétéronymes s'imprime nécessairement au sein des hypertextes qui la rejouent à partir de l'incertitude du statut octroyé à ses personnages. Cette tension est due à la nature profondément ambiguë de l'hétéronymie pessoenne : Caeiro, Reis ou Campos ne sont pas que des personnages fictifs, ils sont des auteurs fictifs. Leur migration n'est pas à proprement parler transfictionnelle puisqu'elle ne les déporte pas d'un texte de fiction à l'autre, mais du paratexte au récit (du textuel au diégétique). La migration est bel et bien effective mais elle se produit toutefois entre des niveaux ontologiques distincts (fiction/diégèse/réalité). Si, comme le soutient Margaret Macdonald, l'immersion d'un réel quelconque dans un récit de fiction déplace les éléments de ce réel sur le même plan ontologique que ceux dits « purement fictionnels » (citée par Saint-Gelais, 2011 : 51), les reprises hypertextuelles agiraient comme un stabilisateur du processus hétéronymique. En d'autres termes, les fictions à l'étude résoudraient en partie le problème ontologique de l'hétéronyme en le faisant définitivement basculer du côté du personnage – et Pessoa avec lui. Tout en complexifiant la question, elles opéreraient une mise à plat ontologique qui redoublerait la première mais qui en offrirait une forme de résolution – l'indifférenciation ontologique entre Pessoa et ses hétéronymes, souhaitée par le poète lusophone, ne serait pleinement exaucée que par les auteurs de ses hypertextes. Car « à la différence des indéterminations épistémiques, qui sont contingentes et peuvent en principe être levées [...], les indécidabilités de la fiction sont statutaires : nulle investigation ne permet de les résoudre » (2011 : 50). Si l'hétéronymie enclenche un glissement ontologique de l'auteur et de ses personnages (qui se rencontrent à mi-chemin dans la figure de

l'hétéronyme), leur réunion n'a véritablement lieu que dans le cadre des fictions ultérieures. Nous soutenons par conséquent que ce glissement est reproduit et redoublé par les hypertextes pessoens.

1.4 Tabucchi et Saramago, pour une ontologie hétéronymique

À propos des genres (auto)biographiques, Montandon maintient que la spécularité de ce type d'écriture crée un écart, « celui de la réflexivité de la conscience de l'écrivain face à son miroir » (Montandon, 2004 : 12). Ces textes où l'écrivain (biographe ou biographié) est transposé en personnage font que nous avons affaire à la fois à une instance auctoriale et à sa représentation dans le texte. Des fictions biographiques comme celles qui composent notre corpus font l'objet d'un déplacement ontologique jugé constitutif de leur nature. Ici cependant, ce déplacement réflexif est double puisqu'il s'additionne à celui dont l'hétéronymie est porteuse. Nous démontrerons comment les textes de Saramago et de Tabucchi procèdent, par différentes stratégies, à la problématisation du statut ontologique de leurs personnages, de l'instance narrative et de la figure de l'auteur.

Dans le discours de remerciement prononcé par Saramago à l'occasion de la réception du prix Nobel, publié sous le titre *Comment le personnage fut le maître et l'auteur son apprenti*, l'auteur se considère comme « le créateur de [ses] personnages, mais, en même temps, celui qu'ils ont créé » (1999 : 16). Cette affirmation le rapproche d'un processus comme l'hétéronymie où les créatures font aussi office de maîtres pour leur créateur. Pourtant, c'est le contraire qui se produit dans *L'année de la mort de Ricardo Reis* puisqu'au moment où « Saramago fait entrer Ricardo Reis dans son univers textuel, il transforme l'hétéronyme en personnage et maintient de cette manière son statut d'être de papier, à la différence qu'il l'adapte à un contexte romanesque » (Amorim, 2010 : 180). Cette mécanique inversée veut que le maître

devienne personnage et non que le personnage devienne maître. Dans le cas de Saramago, Pessoa est déréalisé et son hétéronyme se trouve mis en chair afin qu'une réunion soit possible sur le plan de la fiction. C'est ce qui se produit aussi du côté de Tabucchi dans *Les Trois derniers jours*, tandis que dans *Requiem* il s'agit davantage du personnage-narrateur qui perdra de sa consistance pour rejoindre Pessoa. Chez l'un comme chez l'autre auteur cependant, la narration est en grande partie tributaire de ce brouillage des niveaux ontologiques.

Chez Saramago, par exemple, « l'instabilité de la frontière entre les divers plans énonciatifs (récit et dialogue), entre les voix des personnages, entre le texte saramaguien et des intertextes plus ou moins repérables, donne au lecteur l'impression d'entendre plusieurs voix simultanément » (Amorim, 2010 : 149) et rend difficile l'attribution des paroles à un énonciateur précis. C'est le cas des « conversations de Ricardo Reis et Fernando Pessoa [qui] s'étendent souvent sur plusieurs pages, [et où] l'absence de ponctuation et la rareté des verbes *dicendi* conduit à une confusion des interlocuteurs » (153). La poétique saramaguienne privilégie donc une confusion entre les voix qui favorise la superposition identitaire des personnages. Anita de Melo signale par exemple que deux modes de citation pessoenne ont cours, l'un effectué par les personnages et l'autre par le narrateur, ce qui fait circuler le discours de l'œuvre hypertextuelle entre la narration et la diégèse (2007 : 45). En même temps que le texte représente un effort pour faire de Reis un personnage à part entière, situé sur le même plan que son créateur, le fait qu'il puisse aisément être confondu avec Pessoa lorsqu'ils discutent les ramène en partie à une forme de fusion, à la différence qu'elle se produit ici sur un même niveau, la discussion n'ayant pas lieu entre un texte et son auteur mais entre deux personnages d'un nouveau récit. N'oublions pas que Reis rencontre un problème similaire : les personnages de Marcenda et de Lídia sont après tout tirés de son œuvre poétique²³.

²³ À propos de cette appropriation, Priscilla De Oliveira Ferreira affirme que « le romancier ne se

La rencontre amoureuse rêvée dans les *Odes* peut désormais avoir lieu dans le roman de Saramago, ces femmes évoluant dans la même strate fictionnelle que Reis. Lui-même voit donc, à l'instar de Pessoa, ses créatures voyager d'un palier ontologique à l'autre. Il importe de souligner qu'un effet similaire se produit dans *Requiem* de Tabucchi, puisque le narrateur qui se déplace dans Lisbonne fait la rencontre de plusieurs personnages issus du *Livre de l'intranquillité*.

Pour David Bélanger, la présence d'un narrateur-constructeur omniscient (*anonymous third-person*)²⁴, « est garante, dans le roman de Saramago, de l'existence de Ricardo Reis et, par-delà, de l'existence du spectre de Fernando Pessoa » (2013 : 55) puisque dans l'hypothèse d'une narration à la première personne, « le registre fantastique aurait établi, plus ou moins clairement, que Pessoa appartenait à une fiction personnelle de Reis, et donc qu'elle n'appartenait pas à la même strate ontologique de réalité » (55). L'emploi d'une stratégie métanarrative ne sert donc pas uniquement des buts autoréflexifs, elle permet aussi de réduire la distance ontologique entre Reis et Pessoa, évitant au second d'apparaître comme une fiction du premier – ce qui, en soi, est une idée assez séduisante qui subvertirait elle aussi le

contente pas uniquement de transcrire le poème, mais en fait un collage de retailles issues de vers variés, leur donne un nouveau sens, créant ainsi un nouveau rythme, une nouvelle sonorité, une nouvelle poésie » (2006 : 141). (« O romancista não se contém em transcrever um único poema, mas, tal uma colcha de retalhos, une vários versos para dar-lhes um novo sentido, cria assim, um novo ritmo, uma nova sonoridade, [...] uma nova poesia. » La traduction est de nous.) Ainsi Saramago ne fait pas que récupérer les poèmes de Reis pour les projeter dans un réel fictif mais il les intègre aussi au texte en les recollant toutefois dans le désordre pour en modifier le sens. Dans ce roman, l'œuvre de Reis voyage donc du personnage au narrateur, elle est mobile et n'a pas qu'un foyer.

²⁴ Voici la typologie qu'il propose d'une telle narration : « [...] cadrée à l'intérieur des balises fictionnelles, cette figure s'avère autoritaire, peu portée à partager son droit de parole, elle utilise les codes narratifs établis pour les détourner, elle semble, à telle instance, responsable de ses énoncés et, par-là, de la marche, même erratique, du récit. Ainsi, à cette étape de nos travaux et à la lumière des recherches déjà effectuées dans le domaine narratologique, nous postulons que le narrateur-constructeur réforme la convention narrative en établissant un nouveau cadre normatif : plutôt que d'asseoir son autorité énonciative sur la vraisemblance des actions et la cohérence du récit qu'il narre, le narrateur-constructeur met de l'avant la logique du discours comme fin et règle du fonctionnement de l'univers fictionnel. » (2013 : 13-14)

statut ontologique des personnages²⁵. Or, cette instabilité du narrateur-constructeur toucherait aussi l'instance auctoriale car

à partir du moment où la narration hétérodiégétique est attribuée à une instance fictive et ontologiquement incomplète [...], elle pose problème [...]. Il est donc possible de supposer que plus un narrateur omniscient fictif accentue sa présence au sein de l'œuvre, plus les problèmes de vraisemblance et de discours prennent de l'ampleur, car moins cette présence peut être attribuée à l'auteur (78).

Dans cette logique, plus le narrateur s'éloignerait d'une typologie de « narrateur transparent », plus il révélerait au lecteur la distance qui le sépare de l'auteur, c'est-à-dire son caractère fictif. Saramago use de cette ambiguïté pour produire une confusion référentielle : en faisant par exemple référence à certaines de ses œuvres antérieures, il suggère une identification entre l'auteur et le narrateur que l'existence même de ces apartés vient démentir en soulignant leur caractère artificiel. Un double jeu se déroule lorsque l'énoncé aiguille le lecteur sur la voie d'une identification alors que l'énonciateur qui le produit, par sa sur-présence dans le texte, annule cette impression.

De manière générale, l'hybridité des discours crée elle aussi un effet d'indifférenciation puisque « la guerre d'Espagne, l'Estado Novo du régime de Salazar, la guerre d'Éthiopie et l'essor du nazisme apparaissent [...] comme autant de péripéties, de séquences autrement importantes, dans la narration, que les amourettes du personnage principal » (48). Selon Emmanuel Bouju, « du même ordre est l'effacement progressif de l'identité propre de l'hétéronyme, qui vient se confondre dans les autres doubles pessoens » (2004, 311). Les multiples voix qui s'immiscent dans le texte ne font pas l'objet d'un cloisonnement précis, elles se brouillent et

²⁵ De Melo évoque elle aussi cette possibilité : « Ainsi, ironiquement, nous pouvons dire que le personnage de Pessoa ressemble à un hétéronyme, tandis que Reis s'apparente au créateur. » (2007 : 75) (« Assim, e ironicamente, podemos dizer que o personagem Pessoa assemelha-se a um heterônimo, enquanto Reis assemelha-se ao criador. » La traduction est de nous.)

deviennent indifférenciées. Ainsi, sur le plan poétique, la voix saramaguienne se mêle à la pessoenne, elle-même confondue avec celle des autres hétéronymes. Bouju donne l'exemple de Reis qui, sur le quai de Lisbonne, est animé par l'emportement futuriste propre à Alvaro de Campo dans *L'Ode maritime* (311). La narration saramaguienne, dont la sinuosité, l'éparpillement et la référentialité ont fait l'objet de nombreux commentaires, favorise les glissements ontologiques dès lors qu'elle procède à une indifférenciation et à une hybridation des discours entre auteur réel, auteur fictif et personnage-auteur. Elle est par conséquent l'un des agents premiers du brouillage des niveaux ontologiques.

Le cas de Tabucchi se révèle différent : d'un point de vue narratif, plusieurs critiques dénotent un goût prononcé pour l'ellipse et pour l'omission chez l'auteur italien, dont l'œuvre « présente une multiplicité de voix "narrantes" [où] il n'existe pas de "moi" hégémonique dépositaire de la vérité, [où] les perspectives se multiplient, se contredisent [et où] la "décentralisation" du sujet de la narration » est constante (Flavia Brizio-Skov, 2009 : 177). L'incertitude quant à l'identité du dépositaire de la parole et à la prise en charge de la narration diffracte donc l'idée même d'un moi stable ou complet. L'instabilité ontologique du sujet se répercute dans la trame du récit (nous verrons au dernier chapitre à quel point l'apparition de personnages errants ou fantomatiques est récurrente) mais constitue aussi l'une des modalités déterminantes de l'énonciation qui s'y calque. Perle Abbrugiati parle d'une écriture « fractale » explorant les « zones interstitielles » et qui porterait en grande partie la versatilité ontologique des personnages. Ceux-ci « ne savent pas demeurer sur un seul plan de réalité²⁶ », « quand ils ne déambulent pas d'un plan temporel à l'autre, ils changent de plan de conscience » (3) grâce à ce qu'elle qualifie de

²⁶ Cela nous renvoie à Elisabeth Godfrid (2012), qui propose de définir la poétique de l'auteur lusophone par son aspect éminemment intervallaire. Jouant sur l'homophonie du mot, elle suggère que l'on envisage l'œuvre de Pessoa comme une écriture de l'*entre/antre*, motivée par « l'ambivalence de connoter à la fois l'espace qui sépare [,] la relation d'un entre-deux » (Godfrid, 2012 : 19) et le lieu d'une parole, son asile qui enferme au double sens d'abri et de séquestration.

diaphragmes du monde, dont le rêve *comme forme* (7) ou encore l'hallucination font partie. Cette poétique de l'entre-deux s'appuie donc essentiellement sur des dichotomies dans lesquelles le personnage ne serait situé ni d'un côté ni de l'autre, mais plutôt sur la ligne de partage. Celle qui opposerait le réel à l'imaginaire serait l'onirisme, qui donne au texte sa forme (on connaît les processus freudiens de condensation et de transposition, dont la proximité avec certaines figures de style a souvent été commentée) mais aussi son contenu, qu'il met à plat en le soustrayant à la question de l'authenticité. Si les scénarios de rêve et d'hallucination occuperont une part non négligeable de notre analyse ultérieure, contentons-nous pour le moment de signaler qu'ils sont nombreux. Le rêve, en tant que « le lieu idéal pour moduler le réel » (7), fait tomber les cloisons entre les niveaux de réalité puisqu'il brouille les niveaux de fiction dans lesquels évoluent les personnages qui,

entre présent et passé, entre rêve et réalité, entre conscience et inconscient, entre vie et au-delà, *appartiennent à deux mondes à la fois*, ne sachant choisir une dimension unique [...]. Leur double appartenance, autant que le désir de rendre compte de finesses qui ne sont pas prises en compte par des visions de la vie trop catégoriques, univoques, péremptoires, les conduit à trouver refuge dans l'interstice, l'intervalle [...] (12).

Ces personnages sont alors transfuges au sens où ils permettent l'adjonction de paliers qui autrement seraient imperméables les uns aux autres. Abbrugiati soutient d'ailleurs que la citation constitue elle-même une ouverture, une brèche créée entre deux dimensions différentes (celle de l'œuvre et celle de la littérature, par exemple). Ces glissements opérés par Tabucchi sont multiples : tantôt il s'agit de créer une ambiguïté référentielle entre le personnage et l'auteur, tantôt de faire douter de la réalité du personnage (au sein de son monde fictif) ou encore de faire en sorte que le personnage remette en doute la réalité de son monde propre. C'est ce qui pousse certains critiques (Bouju, Boldrini) à formuler l'hypothèse ludique d'un Tabucchi qui serait un hétéronyme posthume de Fernando Pessoa.

Nous l'avons vu, le statut du Pessoa-orthonyme est lui-même instable et

constamment mis en scène comme étant inférieur ou égal à celui des hétéronymes. « Or ceci est la chance d'Antonio Tabucchi », nous dit Emmanuel Bouju, puisque « si Pessoa n'existe vraiment que comme fiction, alors on peut toujours le retrouver, le rencontrer. La rencontre est possible seulement dans l'espace de la fiction, mais du même coup toujours possible, indéfiniment possible » (2003 : 186). Les stratégies qui visent à représenter un Pessoa spectral et un Tabucchi rêvant ont donc pour fonction d'amincir la frontière ontologique qui les sépare pour permettre leur réunion dans l'espace du roman. Chacun de ces aspects, qui sont certes caractéristiques d'une prose singulière, permettent aussi de diminuer les écarts entre l'auteur, les hétéronymes et le personnage. Au même titre, les descriptions détaillées de la ville de Lisbonne et de la gastronomie lusitanienne travaillent à ancrer l'action dans une sensorialité, dans une organicité qui fait obstacle à l'évanescence identitaire. Audrey Lemieux interprète ces nombreuses occurrences du corps en tant qu'il se rapporte au culturel et qu'il crée un espace de connivence où les personnages (l'*alter ego* tabucchéen du narrateur *je* et le personnage de Pessoa) peuvent ensemble *prendre chair* sur le même plan. Elle souligne que la section finale des *Trois derniers jours* qui énumère la liste des hétéronymes apparaissant dans le récit « contribue à marquer l'hybridité de l'ouvrage, dont la trame emprunte à la fois au récit fictionnel et à l'entreprise biographique » (Lemieux, 2015). Cette hybridation souligne la position ontologique intermédiaire de l'hétéronyme, situé entre la personne et le personnage, le biographié étant ontologiquement complet mais inaccessible, alors que le personnage reste totalement accessible mais ontologiquement incomplet.

Cette incomplétude, parmi les nombreuses citées par Lemieux, représente l'une des caractéristiques qu'à la suite de plusieurs critiques²⁷ Silvia Amorim, pour parler de Saramago, qualifie d'éminemment postmodernes. Du côté des études tabuchéennes, de nombreux exégètes font également état d'une appartenance de l'auteur au courant postmoderniste. Pourtant, celui-ci éprouve des réticences face à

²⁷ Mioara Caragea, Isabel Pires de Lima, Carlos Reis ou Maria Alzira Seixo.

cette désignation, sauf à entendre par postmodernisme la définition qu'en propose Brian McHale et qu'il mentionne dans *L'Atelier de l'écrivain* :

[...] ce critique soutient que, si les fondements du modernisme sont épistémologiques, ceux du post-modernisme sont ontologiques. En d'autres termes, un écrivain post-moderne ne se demande jamais comment il peut interpréter le monde dont il fait partie, mais il se pose le problème de savoir dans quelle sorte de monde il vit et ce qu'il fait lui-même dans ce monde. (2001 : 157)

Si ces écrivains se rattachent au postmodernisme, c'est donc dans la mesure où ils placent au centre de leurs préoccupations une interrogation sur l'essence de l'être, du réel. Une idée qui va tout à fait dans le sens de l'ouvrage publié par Antonello Perli, qui considère que l'œuvre tabuchéenne est truffée des signes de ce qu'il nomme une ontologie faible ou encore, à la suite de Gianni Vattimo, une pensée faible :

[...] une théorie faible de l'être, à savoir une conception antimétaphysique selon laquelle il faut attribuer à l'être – afin précisément de rendre compte de la condition postmoderne de l'homme – des caractères que l'on définit par métaphore comme « faibles » en tant qu'ils sont opposés aux caractères « forts » selon lesquels la philosophie occidentale [...] a traditionnellement pensé l'être. La pensée faible élabore une conception du sujet [...] dont on trouve à mon sens le reflet dans la poétique tabuchéenne [...]. (2010 : 64)

Dans cette pensée faible, le sujet ne serait qu'*apparence*²⁸ (une apparence extraite de son opposition péjorative à l'*être*) au sens où il ne se comprend pas dans une structure dite apodictique ou dogmatique stable mais plutôt dans un effort et dans une évolution d'allure équivoque (65). Il apparaît donc, dans la mesure où il se situe dans un devenir, dans une ontologie dite herméneutique, c'est-à-dire uniquement en tant qu'il est interprétable, interprété et toujours à réinterpréter. Perli affirme ainsi que « l'œuvre de Tabucchi ressortit à une méditation sur l'aspect problématique du moi et du monde qui l'entoure, sur la [faiblesse] qui caractérise l'homme de la postmodernité, et qui trouve un reflet dans les modalités "faibles" de la narration »

²⁸ Les textes de Saramago et de Tabucchi semblent par ailleurs rapprocher cette question de l'apparence avec celle de l'apparition (surtout fantomatique).

(2010 : 39), une définition qui à notre avis recouvre aussi l'œuvre saramaguienne, où le moi n'est plus conçu et perçu dans la quiétude mais plutôt dans une inquiétude, une intranquillité.

Cette intranquillité de l'être frappe la narration mais aussi les personnages et la diégèse dans laquelle ils évoluent. En tant qu'elle se reconfigure constamment, elle favorise les déplacements de ces instances à travers différentes strates. Se présentant avec force dans la structure formelle et narrative de l'œuvre, elle s'étend aussi dans les textes par le biais de plusieurs thématiques (spectralité, rêve, autorité, organicité), que nous avons déjà partiellement effleurées lors de notre démonstration. À la manière de l'hétéronymie, ces transpositions de certaines thématiques personnelles se présentent comme un hommage, s'élaborent aussi dans la mesure où elles deviennent l'occasion de construire une posture auctoriale. Cette posture singulière se structure autour d'une interrogation principale qui préoccupe chacun des textes, celle de la relation à l'autre et des modalités la programmant, une question nourrissant aussi amplement les études sur le biographique et l'intertextuel. Avant de chercher à comprendre comment les textes à l'étude s'affilient au genre biographique et procèdent de l'intertextualité, il importe donc de démontrer comment l'hétéronymie elle-même peut se réclamer de ces deux stratégies textuelles.

1.5 Le biographique et l'intertextuel ou l'interface de l'hétéronymie

Si l'hétéronymie révèle sa dette envers le genre biographique, il faut rappeler que la production poétique personnelle elle-même flirte avec ces questions. Le sous-titre du *Livre de l'intranquillité* suggère déjà à quel point l'ouvrage fréquente le genre diaristique en même temps qu'il tente d'en incarner l'aporie²⁹. Cette aporie, Claude Leroy la baptise *abiographie*. Il parle alors d'une existence qui chercherait à mettre

²⁹ Dans son mémoire de maîtrise, Isabelle Adam (1994) va même jusqu'à proposer que *Le Livre de l'intranquillité* soit une forme d'autofiction (34).

en échec les tentatives biographiques en aspirant littéralement à « ne pas donner signe de vie » (1889 : 227). Pour lui, Pessoa « peut être tenu à la fois pour un écrivain du défaut biographique et de son excès » (235) pour une raison similaire à celles évoquées par Tabucchi, à savoir l'activité existentielle minimale que compenserait la production frénétique de vies parallèles³⁰. Le lecteur pessoen se retrouve donc face à une œuvre qui ne cesse de poser la question du biographique en même temps qu'elle y est totalement irréductible.

Dans un article fréquemment cité sur Pessoa, Octavio Paz affirme que « les poètes n'ont pas de biographie. C'est leur œuvre qui est leur biographie » (1984 : 144). Inversons la formule pour suggérer que les poètes n'auraient pas d'œuvres puisque leur vie en serait une. Dans cet ordre d'idées rappelons que, si le biographique « désigne toutes les activités, discursives ou non, qui contribuent à la représentation de la personne et de la vie de l'auteur, ou plus précisément, qui transforment la personne réelle en personnage » (Puech, 2013 : 30), l'hétéronymie semble incarner le miroir inversé de cette pratique en transformant le personnage en personne réelle. Au lieu de s'abolir mutuellement, les deux pratiques ne font finalement que démontrer la porosité de ces frontières en étant chacune l'occasion pour l'écrivain d'être « l'auteur d'un auteur » (Madelénat, 2013 : 72). Si l'hétéronymie paraît être le revers de la biographie, c'est peut-être parce qu'elle est une « expérience d'intensité extrême [qui] constitue en elle-même une telle œuvre-vie dédoublée³¹ » (Boyer-Weinmann, 2004) dans laquelle

le moi [...] composé des différents visages, masques, postures, rôles sociaux, [est] un palimpseste que révèle le dialogue de soi à soi, dans cette écriture qui est confidence, c'est-à-dire création d'un autre moi, d'un double, d'un moi comme autre. Une manière aussi d'exister en s'extériorisant dans un autre (Montandon, 2004 : 12).

³⁰ Il y aurait par conséquent une richesse quantitative qui suppléerait à la pauvreté qualitative du récit de vie pessoen.

³¹ Mentionnons que Boyer-Weinmann ne parle pas de l'hétéronymie de Pessoa mais plutôt de celle de Puech.

Quoique cette citation d'Alain Montandon fasse référence aux genres (auto)biographiques, elle s'appliquerait sans peine au processus hétéronymique. Elle n'est d'ailleurs pas seule en son genre puisque nombreux sont ceux qui insistent sur le processus de dédoublement et de remise en question de soi (que nous aborderons plus en détail lors du prochain chapitre) que suppose l'écriture biographique³². En tant que pratique limite, l'hétéronymie serait moins une manifestation du biographique qu'une brèche par laquelle la fiction y déferle en fissurant ses coutures.

La fragmentation, qui permet de mettre en lumière la jonction entre le biographique et l'hétéronymie, est aussi un trait que partage l'intertextualité³³. Déjà, dans l'ouvrage de Kristeva (1969), on trouvait une définition susceptible de renforcer cette analogie : pour l'auteur de *Semeiotike*, « le mot/le discours se disperse "en milles facettes" dans une multiplicité de contextes – dans le contexte des discours, dans l'intertextualité où se pluralise et se pulvérise le sujet parlant » (citée par Martineau, 2002 : 59). La formule de Kristeva voulant que l'intertextualité soit un « dialogue avec soi-même » (1969 : 155) va dans le sens de cette interprétation. La théoricienne perçoit dans l'intertextualité un signe de « la division du sujet, scindé d'abord parce que constitué par son autre, et par là multiple, pour devenir à la longue son propre autre, et par là multiple et insaisissable » (59), polyphonique au sens Bakhtinien de « voix apparemment autonomes et non hiérarchisées » (Vion, 2010 : 2). Une caractéristique qui s'applique aussi à la polyphonie évoquée par les exégètes

³² Madelénat évoque lui-même Pessoa dans l'un de ses articles pour illustrer l'exemplarité de l'hétéronymie en tant que posture de biographe : « [...] soumis à son sujet (*assujetti*), aliéné, fasciné, prisonnier d'une psyché étrangère dont il se sature (inachevé sans ce don de soi et ce désir d'autre), le biographe, en apparence, sacrifie son propre *moi* ; il pourrait dire, avec Pessoa : "Vivre, c'est être un autre", "Je me suis créé écho et abîme". » (2008 : 101)

³³ À cet égard, Boyer-Weinmann souligne l'importance des procédés transtextuels dans la constitution d'une biographie autoréflexive : « C'est donc d'abord vers [les] "seuils" paratextuels qu'il faut partir en quête de ce discours amoureux [...]. Malgré tout son codage, c'est bien le paratexte, avec ses variations fuguées sur le scrupule, le doute méthodique, la réticence vaincue, les obstacles surmontés, qui fournit l'accès le plus direct à cette relation. » Elle appelle d'ailleurs ces seuils des « vestibule[s] pré-biographique[s] » (Boyer-Weinmann, 2004).

peçoens. C'est sur ce postulat qu'est fondé l'ouvrage de Maior à propos de l'hétéronymie en tant qu'espace dialogique exigeant « le dépassement de l'unicité du système de valeur du *moi* » (Maior, 1994 : 2), un moi qui serait dialogique parce qu'il ne préconise pas sa liquidation mais plutôt sa diffraction multiple en être fictifs (16). En somme, il ne suffit pas à Pessoa de commenter l'incertitude identitaire ou d'interroger le moi et sa validité pour devenir dialogique ; encore faut-il que ce questionnement diffracte l'énonciation elle-même en plus de fractionner l'énoncé ou d'énoncer la fragmentation. Les hétéronymes sont alors des « corporisations littéraires autonomes d'*autres* témoignages discursifs de Pessoa » (16).

Dans une perspective plus générale, Jeandillou soutient quant à lui que l'intertextualité

[éclaire] plusieurs aspects [...] de la supposition d'auteur [...] grâce à l'examen des rapports entre hypotexte et hypertexte ; les notions de paratexte, d'építecte ou de péritecte sont d'utiles outils d'analyses pour définir le statut du titre ou du nom de l'auteur imprimés en couverture, le rôle des préliminaires biographiques ou exégétiques, et la fonction éventuellement démystificatrice des discours critiques (Jeandillou, 1989 : 466).

Le jeu de transferts entre les diverses catégories établies par Genette, qui donne par exemple le texte pour paratexte, serait l'un des fondements de la supposition d'auteur. C'est l'absence d'étanchéité entre ces catégories qui permet à l'hétéronyme d'être à cheval entre la personne et le personnage, puisqu'en leur attribuant la paternité de textes qui ne sont pas les leurs, on leur accole aussi une biographie artificielle. C'est alors le déplacement transtextuel qui est porteur du discours biographique en tant que constituante clé d'une machination hétéronymique. L'hétéronymie ne fait donc pas que relever à la fois de l'intertexte et du biographique : elle en devient plutôt le point de jonction, le lieu de cohabitation ultime. En ce sens, elle est porteuse de la question essentielle de la filiation posée par ces deux modalités du discours littéraire. Il ne faut pas exclure le fait que « le nom légal correspond en règle générale au nom patronymique [...], c'est-à-dire au nom du père acquis par filiation régulière ou

reconnaissance paternelle » (Jeandillou, 1994 : 70). Par la création de sa coterie, Pessoa abolit cette généalogie et se situe sous le signe d'une filiation autoproclamée qui reconduit le fantasme d'un auto-engendrement. Dans ce processus, ce que l'on appelle le nom propre est perçu comme *impropre*, au sens où il n'arrive pas à définir celui qui en est affublé (28) dans ce qu'il a de multiple. À cette inadéquation, l'hétéronymie devient une réponse subversive qui règle la question par l'autodétermination du sujet et de la lignée qu'il revendique.

On ne s'étonne pas que les textes analysés ici fassent preuve d'une grande sensibilité à cet enjeu lorsqu'on sait que « chaque biographe un tant soit peu réflexif sait bien d'expérience que l'objet informe la nature du produit, qu'il n'existe pas de contrat-type biographique et que chaque trajectoire existentielle [...] mérite un rendu photosensible, un degré particulier d'empathie » (Boyer-Weinmann, 2004). C'est pourquoi les glissements ontologiques y apparaissent de manière aussi omniprésente. Car l'hétéronymie, en resserrant les liens entre l'œuvre et la vie, entre la fiction et le factuel, incarne le lieu privilégié d'une énonciation qui projette d'hybrider le biographique et l'intertextuel, allant jusqu'à rendre impossible une distinction tranchée entre les deux. N'étant ni vraiment l'un ni vraiment l'autre, elle participe très certainement des deux. L'être hétéronymique ne serait donc pas *ou bien* un individu réel propre à être biographié, *ou bien* un individu fictif propre à être transfictionnalisé³⁴, mais participerait de ces deux catégories parce que son ontologie serait double. Ainsi la question des influences intertextuelles et des emprunts biographiques semble dépasser largement la question de l'ontologie ; à la croisée des

³⁴ Si l'on peut parler d'intertextualité pour décrire le travail hétéronymique, on peut difficilement faire l'économie de la notion de transfictionnalité, qui en est la proche parente. Richard Saint-Gelais, qui en pose les balises théoriques, fonde ainsi la différence qui les distingue l'une de l'autre : « L'hypertextualité est une relation d'imitation et de transformation entre textes ; la transfictionnalité, une relation de migration (avec la modification qui en résulte presque inmanquablement) de données digétiques. » (2011 :10) Dans la transfiction, il y aurait *arrachement* d'une figure spécifique au texte d'origine à des fins de transposition, alors que l'intertexte procéderait davantage par *recouvrement*.

niveaux d'être-au-monde, ces problématiques permettent également une réflexion sur la façon dont Saramago et Tabucchi cherchent à composer avec la figure pessoenne. C'est dans cette optique que nous comptons, dans le prochain chapitre, interroger le rapport de ces romans à la production de leur prédécesseur.

CHAPITRE II

L'AUTEUR ET SON AUTRE. RÉSURGENCE DU BIOGRAPHIQUE ET DE L'INTERTEXTUEL

2.1 L'intertextualité : rapiécer le tissu du texte. Les virtualités de l'hypotexte et le réseau de Rabau

Je vous dispense de comparaître dans l'idée que je me fais de vous.

(LI : 340)

Bakhtine, dans *Esthétique et théorie du roman*, affirme qu'il « suffirait de citer Don Quichotte, si riche en genres intercalaires » (1978 : 222) pour témoigner de l'introduction des discours propres à une époque au sein d'une œuvre littéraire. Ce n'est sans doute pas anodin que le fondateur des théories dialogiques choisisse d'illustrer son propos à l'aide du texte fondateur de la tradition romanesque moderne pour démontrer à quel point le dialogisme est constitutif de toute pratique d'écriture. Puisque l'objectif de ce mémoire n'est pas de proposer un historique exhaustif de la notion d'intertextualité mais de cerner la notion en tant qu'elle permettra d'éclairer les relations de Saramago et de Tabucchi à Pessoa, nous choisissons de parler de l'intertextualité de façon assez globale, en tant que *stratégie d'écriture qu'un texte se donne pour convoquer un autre texte* à partir du moment où nous l'enclavons dans un cadre biographique lui-même décrit comme une *stratégie d'écriture qu'un individu se donne pour convoquer un autre individu*¹. Nous proposons de comprendre l'intertextualité et le biographique dans une dynamique de transformation mutuelle entre objet/sujet et hypertexte/hypotexte pour ensuite expliciter de quelle manière ces deux stratégies d'écriture relèvent d'un procédé d'affiliation.

³⁵ Dans cet esprit, il ne sera pas question de retracer les définitions telqueliennes ou genettiennes de la notion, quoique notre réflexion s'en nourrisse inévitablement.

Reprenons le *Quichotte* où nous l'avions laissé pour y revenir avec le *Pierre Ménard* (1951[1944]) de Borges. Leyla Perrone-Moisés (1992) soutient que, dans cette nouvelle de *Fictions*, l'auteur argentin

propose une vraie subversion du concept de tradition [en observant] qu'une œuvre forte nous oblige à relire tout le passé littéraire, où nous trouverons, non plus les sources de son auteur, mais des œuvres qui deviendront lisibles à la lumière de cet auteur, et qu'on considérera comme annonciatrices de son œuvre [...]. Pour Borges [...], la tradition est une question de lecture, et puisque cette lecture se modifie à chaque époque, la tradition est soumise à une révision permanente (181).

Cette configuration synchronique place l'acte de lecture au centre de la notion d'intertextualité, les liens qui sont susceptibles de s'établir entre les textes devenant le résultat de l'interprétation du lecteur. C'est une position semblable que tient Sophie Rabau (2002) en proposant d'abolir l'empirisme chronologique et de penser l'histoire littéraire comme un réseau où chaque nouvelle donnée viendrait altérer la configuration de l'ensemble. En donnant l'exemple d'un poème de Baudelaire, elle explique comment la Bible, qui lui est antérieure, mais aussi comment Borges, qui lui est ultérieur, enrichissent son interprétation du texte. La raison en est que la *lecture* de la Bible comme de Borges est antérieure à celle du poème de Baudelaire. Pour Rabau, « il faudra accepter de bousculer la chronologie, établir entre les textes des réseaux qui n'ont rien de linéaire et font des œuvres littéraires le bien commun de plusieurs écrivains » (Rabau : 14) si l'on souhaite penser les œuvres dans le rapport qu'elles entretiennent les unes avec les autres plutôt que dans celui qui les relie à leur auteur³⁶.

En nous permettant d'étudier « comment Baudelaire se réapproprie la Bible et non comment la Bible explique Baudelaire » (16), Rabau propose de ne plus

³⁶ Ce concept théorique rappelle aux lecteurs qui lui sont familier la téméraire tentative de substitution proposée par Pierre Bayard dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* où il dépossède les auteurs de leurs textes pour les remplacer « par un autre auteur qui nous semblerait, pour telle ou telle raison, plus approprié à l'œuvre [...] » (Bayard, 2010 : 11) afin de les faire bénéficier d'une nouvelle lecture. Selon ce postulat, il n'y a rien d'étonnant à penser les textes de Saramago et de Tabucchi comme des héritiers de l'auteur lisboète mais aussi comme des occasions de réorienter notre lecture de la poésie pessoenne.

envisager la littérature comme un fleuve où se trouverait en amont l'hypotexte se déversant de manière linéaire et continue dans ses hypertextes en aval, mais plutôt comme une bibliothèque (33) que le lecteur parcourt au fil de ses efforts herméneutiques. Il faudrait alors passer d'une conception temporelle à une conception spatiale dans le but de multiplier les possibles trajectoires. Dans cette optique, elle constate que « ce n'est pas le texte premier qui détermine le texte second mais bien le texte second qui (re)donne accès au texte premier, comme pourrait le faire un commentaire » (37). Le réseau intertextuel de Rabau, assimilable au concept cosmologique d'univers visible, favorise une compréhension de la lecture comme configuration possible de ce qui est lu/visible d'un certain point de vue, une opération constellaire qui valorise la pluralité des trajectoires virtuelles plutôt qu'un tracé linéaire. Elle permet de revenir à la question de l'hétéronymie abordée au précédent chapitre et que plusieurs chercheurs définissent en proposant une analogie d'inspiration astrale³⁷.

En dehors de cette manière uchronique de concevoir la littérature, l'approche de Rabau engendre une seconde interrogation : si les hypotextes peuvent être relus en regard des hypertextes qui en sont issus, serait-ce en partie parce que ces premiers contiendraient, en puissance, le bourgeon possible de ces hypertextes qu'ils ont engendrés par la suite ? Cette poétique suppose que « chaque texte littéraire contient d'une manière plus ou moins forte des textes en puissance qui attendent d'autres auteurs pour être développés » (41). Les intertextes effectifs et virtuels se retrouvent sur le même plan dès lors que « la richesse du destin intertextuel d'un texte est proportionnelle à la richesse des textes qu'il porte en puissance mais aussi à la mise en scène de la réécriture au sein même du texte premier » (42). Comme dans *L'œuvre ouverte* d'Eco, le potentiel intertextuel serait motivé par « le refus de faire coïncider une exécution quelconque de l'œuvre avec sa définition ultime [, chaque] exécution

³⁷ N'oublions pas que les constellations sont une manière de relier entre eux les signes pour créer des images, des réseaux figuratifs arbitraires.

développ[ant] bien l'œuvre mais sans l'épuiser [en autant] de réalisations complémentaires » (2015 : 30). Ainsi, plus l'œuvre est « susceptible d'assumer des structures imprévues et matériellement inachevées » (25), plus elle serait « [porteuse] de fantômes, ceux de textes possibles qu'il n'actualise pas, ceux des possibles contenus dans d'autres textes et auxquels il redonne vie » (Rabau, 2002 : 41).

Dans un effort semblable, mais cette fois dans le cadre d'une analyse de la transfiction, Isabelle Daunais mesure, en fonction du nombre de reprises dont un personnage fictif fait l'objet, son potentiel de transfictionnalité³⁸. Daunais propose que les conditions du personnage transfictionnel sont déjà présentes à partir de son lieu d'apparition initial. La caractéristique fondamentale de ces personnages résiderait dans « leur capacité à survivre à la fiction dont ils sont issus, à exister en dehors du cadre et des lieux qui sont les leurs » (Daunais, 2007 : 354). En ce sens « la transfictionnalité serait toujours plus ou moins la suite ou le prolongement d'une étrangeté première » (355) du personnage à sa fiction, ce côté « déplacé » au double sens du terme (355) favorisant par la suite son déplacement effectif. C'est parce que ces personnages « agissent dans leur fiction d'origine comme s'ils venaient eux-mêmes d'une autre fiction [et que] leur véritable histoire était ailleurs » (355) qu'ils parviennent si bien à s'incruster de manière effective au sein d'autres fictions. Ainsi, c'est la mobilité et l'incomplétude qui dotent ces personnages de ce que Daunais appelle une « indépendance ontologique » (356). Ferraris formule d'ailleurs une intuition en ce sens lorsqu'il fait remarquer que les personnages de Tabucchi sont souvent décentrés et semblent ne pas appartenir à leur récit : « [...] ils ont [...] le

³⁸ Nous rappelons que ce concept, qui se résume par « l'idée que des personnages, des lieux ou même des univers fictifs puissent franchir les limites de l'œuvre où nous les avons d'abord découverts » (Saint-Gelais, 2007 : 5), peut s'appliquer partiellement à notre corpus dès lors que les hétéronymes sont en partie des personnages de fiction. Il porte également notre attention vers la question des paliers ontologiques. En effet, la transfictionnalité signale une reprise dans le cadre d'une nouvelle œuvre sur un *même plan ontologique* (le corpus exclut donc les œuvres où un personnage lirait *Madame Bovary* pour n'inclure que les œuvres où apparaîtrait Emma Bovary en tant que personnage du premier niveau diégétique) dans un esprit de continuité ou de rupture et de manière autographe autant qu'allographe. Ce type de traversée produit davantage un transfert de type diégétique que textuel, ce qui en ferait une manifestation spécifique de l'intertextualité.

sentiment que ce n'est pas leur histoire où, plus précisément, qu'elle n'a pas été écrite par [pour ?] eux [...]. » (2013 : 308) Selon une logique transfictionnelle, ce n'est pas étonnant lorsqu'on sait à quel point les hétéronymes sont frappés d'une extrême labilité.

Cette proposition théorique issue des études intertextuelles n'est pas très éloignée de la théorie des formes biographoïdes de Daniel Madelénat, dans lesquelles une vie serait apte à porter en elle le bourgeon de ses biographies futures (1984 : 193). Par des formules qui rappellent fortement celles de Rabau, il affirme que

[le biographe comprend] que les évènements eussent pu se produire autrement ; il embrasse les compossibles, les fantômes qui ne s'incarnèrent pas. D'où sa tentation de recenser les virtualités inaccomplies, et même de reconstituer des évolutions conjecturales, "uchroniques", peuplées de "factoïdes" imaginés (196).

À la manière de l'hypotexte, une vie porte en puissance ses futures biographies³⁹. Est-ce à dire que l'hétéronymie pessoenne sollicite la mise en fiction de la figure auctoriale de Pessoa ? Si oui, il est évident que la structure de cette mise en fiction est directement influencée par l'objet (pessoen) qu'elle cherche à circonscrire. Le lecteur ne s'étonne donc pas de constater que ces fictions biographiques sont caractérisées par une excentricité dont elles sont finalement les légataires en tant qu'héritières de l'œuvre pessoenne *et* du genre biographique.

³⁹ À cet effet, gardons cependant en tête l'avertissement de Richard Saint-Gelais, qui parle du danger de comprendre l'« engendrement fictionnel » comme une « filiation à partir d'un texte source » (2011 : 128) qui serait sacralisé ou perçu comme charismatique. Le réseau de Rabau apparaît ici comme une précaution qui vient contrecarrer cette tendance à hiérarchiser les fictions entre elles : sans éclipser cette idée de filiation, il est indéniable qu'elle préconise une forme de transmission qui bouscule un ordre « généalogique » de l'œuvre pour favoriser des fraternités, des gémellités ou des paternités qui ne se subordonnent pas à la chronologie de la production littéraire. Dans cette optique, il importe de voir comment l'intertextualité, subversive ici, est un processus de filiation au même titre que la biographie.

2.2 La trace biographique : revendiquer ses marges. Transpositions de l'œuvre et transpositions à l'œuvre

La vie est une pelote que quelqu'un d'autre a emmêlée. Elle comporte un sens, si on la déroule et qu'on l'étire tout du long, ou si on l'enroule avec soin. Mais, telle qu'elle est, c'est un problème sans noeud propre, c'est un enchevêtrement dépourvu de centre.

(LI : 337)

Depuis les années 1980, les travaux qui portent sur la biographie s'intéressent avant tout à sa périphérie. Elle se trouve alors représentée comme un espace de constante négociation générique. Selon Caroline Dupont, on parlerait mieux du biographique que de la biographie pour bien exprimer le caractère dynamique et résiduel de cette trace générique dans le texte (Dupont, 2007 : 40). Pour le dire avec Alain Buisine, « le biographique n'est plus l'autre de la fiction » (1991 : 10). Il se pense désormais quelque part entre les deux extrémités du continuum qui unit fiction et factuel, et non pas comme l'aboutissement de la référentialité narrative. C'est cette circonscription nouvelle que cerneraient les termes de *fiction biographique* et de *biographie fictive*⁴⁰ (Puech, 2013 : 27), qui constituent alors moins la marque d'un genre que les traces d'une genericité (Saint-Gelais, 1998). Chacune de ces caractéristiques définitoires⁴¹ du genre incarnerait une occasion, pour le biographe, de s'inscrire en creux ou à revers dans la pratique biographique. Celle-ci cesse alors de

⁴⁰ Selon Puech, le champ biographique se départage en deux catégories constitutives, celle des fictions biographiques et celle des biographies fictionnelles. La première est réservée aux récits de fiction qui font usage du *matériau* biographique (en dépeignant, par exemple, la vie d'individus célèbres pour en faire des romans, où le degré de fidélité au vécu peut être variable). La seconde s'applique aux fictions qui empruntent la *forme* réservée au biographique (en mimant les codes et les usages de la biographie pour raconter la vie d'individus fictifs, dans des textes où le degré de la mystification et de son aveu varie d'un cas à l'autre). Selon cette terminologie, les textes de notre corpus se situent du côté de la fiction biographique. Notons par contre au passage que la pratique personnelle de l'hétéronymie, centrale à notre réflexion ultérieure, se positionne davantage du côté de la biographie fictive. Gardons aussi à l'esprit que les écarts génériques parcourent le spectre formel du biographique (allant du romanesque avoué à la biographie blanche) mais que ce spectre est lui-même traversé par un axe horizontal dont les extrémités seraient le matériau factuel et le matériau fictionnel.

⁴¹ C'est-à-dire une narration en prose, traitant d'un personnage réel historique, mettant en scène une singularité individuelle et la continuité d'une personnalité.

se comprendre en tant qu'inventaire de l'individu (le biographié) et commence à se considérer en tant qu'invention *des* individus (le biographié, mais aussi, désormais, son biographe⁴²).

Cette inscription négative ne fait pas que proclamer tout ce que la biographie ne serait pas, mais investit aussi ses interstices par différents procédés transgressifs. Dans les textes qui nous occupent, la narration au « je » du personnage tabuchéen, ainsi que l'accès aux rêves ou à la mort d'un personnage sont autant d'éléments qui déjouent les paramètres habituels qui sont posés par le genre. C'est aussi le cas du roman de Saramago où, comme le souligne David Bélanger, « le métadiscours souligne notamment la focalisation et montre, par le biais de transitions explicatives, ce qui relie deux actions, voire deux idées, au fil du discours romanesque. Le narrateur comme régie se laisse donc obligeamment entendre » (Bélanger, 2013 : 62) dans un refus de se dissimuler derrière ses énoncés ou de prétendre aspirer à l'objectivité (65). C'est jusqu'à la notion de récit de vie chronologique qui est subvertie. Les romans oniriques de Tabucchi en sont un exemple puisque le rêve, libéré des contraintes du temps, permet un éclatement de la linéarité propre à la narration qui caractérise la biographie classique. On assiste également à un procédé de segmentation : Saramago focalise son récit sur *L'année de la mort* alors que Tabucchi s'attarde aux *Trois derniers jours*, un très court laps de temps. C'est là une stratégie qui, en cherchant à déjouer les intentions totalisantes propres à la biographie traditionnelle, rapproche ces textes de la forme microbiographique (Fortier, 2004). Ces périodes partielles, mais bien cernées dans le temps, sont d'ailleurs toutes reliées

⁴² C'est pourquoi Madelénat rappelle que la définition du genre qu'il offre est réservée « aux œuvres qui incarnent l'idéal du genre » (20). Cet idéal, ce serait celui que tenterait – vainement – d'incarner ce que l'on désigne comme une *biographie blanche*, qui englobe une biographie narrative, celle pour qui sa propre nature de récit – et du biais ainsi que des choix qu'elle comporte – reste un point aveugle, caché entre les parenthèses de sa propre naïveté. Basée sur la description de cette forme canonique, la biographie serait un « [r]écit écrit ou oral, en prose, qu'un narrateur fait de la vie d'un personnage historique (en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité) » (Madelénat, 1894 : 20).

à la mort (derniers jours, année de la mort, *requiem*). Lucia Boldrini parle à cet effet de thanatographie/pathographie : pour elle, ce type de récit exploite les impossibilités relatives au biographique et à l'autobiographique, la première ne pouvant raconter la mort que de manière extérieure et la seconde ne pouvant être narrée que par un sujet inévitablement vivant (Boldrini, 2004 : 246-247).

Viart parle d'un effet d'excentricité qui outrepassé le choix des thèmes pour englober aussi la méthode biographique : aux biographies traditionnelles, dans lesquelles la narration détaillait les singularités d'un individu, succèdent les biographies qui détaillent désormais les singularités du genre auquel elles appartiennent⁴³ (2004 : 51). Les textes de Saramago et de Tabucchi sont frappés par ce décentrement que mentionnent plusieurs critiques et qui s'avère pointer « un bouleversement des hiérarchies, notamment quand, à travers divers procédés, l'auteur fait passer au premier plan des anonymes, [...] tandis que les grandes figures de l'Histoire [...] se trouvent reléguées au rang de simples figurants » (Amorim, 2009 : 22). Le fait que Saramago fasse le récit par la bande de la montée du Salazarisme et s'emploie à la remise en doute constante de la vérité historique par la voix narrative en sont des exemples.

Tabucchi joue de cette ambiguïté en donnant des sous-titres comme « une hallucination » ou « un délire » à ses récits, ce qui en brouille davantage le classement générique. Bouju y voit une stratégie dans laquelle la fiction « se désigne elle-même comme une forme particulière et nouvelle du récit [et où] les sous-titres des textes,

⁴³ Pour lui, ces décentrement sont multiples : biographique (puisque l'on parle forcément de soi en parlant d'un autre), méthodique (en raison de l'obliquité, de la saisie indirecte du sujet/objet auquel ont recours les biographes), formel (étant donné qu'il s'avère impossible de catégoriser génériquement ces textes de manière définitive, ou encore qu'ils revendiquent une appartenance à plusieurs genres), épistémologique (car elles questionnent les stratégies de représentation et les modalités de production du savoir), heuristique et hiérarchique (dès lors qu'elles sont motivées par l'obtention d'une vérité qui passe par l'anodin, le futile, et délaissent au contraire le grand récit de vie), et finalement cognitif (parce qu'elles mettent en place un dispositif discursif qui procède d'un rapiéçage construit à partir de différents horizons du savoir).

employés comme des indices paratextuels de généricité, et réorganisés en série, dévoilent de l'un à l'autre une parenté et une progression » (Bouju, 2003 : 189). Les éléments du paratexte sont aussi une manière de remettre en cause la validité d'un empirisme possible de la biographie en présentant sa proposition narrative comme non fiable, délirante ou hallucinatoire. Ainsi, comme le remarque Audrey Lemieux,

on pourrait dire que le statut générique ambigu des fictions biographiques de Tabucchi s'accorde avec le caractère insaisissable de la figure qu'il biographie : ni la biographie factuelle, ni le portrait ne seraient à même de rendre compte d'une identité qui s'est tant et si bien démultipliée qu'elle met d'emblée en échec toute entreprise biographique traditionnelle (2015 : en ligne).

Dans cette optique, la protagonisation de Pessoa, devenu personnage au même titre que ses hétéronymes, ou le déplacement du biographié dans son propre univers diégétique sont caractérisés comme des effets de transposition (Dion et Fortier, 2010). Tabucchi et Saramago, par exemple, usent de transposition critique en fournissant des dialogues entre les personnages qui ont une portée exégétique en regard de l'œuvre. Les notices biographiques proposées à la fin de récits éminemment fictifs comme *Rêves de rêves* ou *Les Trois derniers jours* témoignent quant à eux du glissement mimétique propre à la transposition générique du biographique. On remarque vite que l'intrication entre ces procédés pousse le chercheur à s'écarter d'une analyse quantitative de la part occupée dans le texte par la trace biographique et l'oriente plutôt vers les modalités d'écriture et les stratégies formelles qu'elle met en œuvre. Or, ces stratégies sont inmanquablement le fruit d'un rapport à l'autre.

2.3 La relation biographique : s'inscrire dans le texte

Saramago et Tabucchi rendent compte de cette « protagonisation », le premier par l'irruption ostentatoire du narrateur, le second (dans *Requiem*) par la mise en scène d'un « je » narrateur anonyme. Dans les deux cas, l'indétermination quant à l'identité

du narrateur est maintenue mais le texte aiguille constamment le lecteur vers des éléments référentiels qui se rapportent à la figure de l'auteur (un bilingue allophone/lusophone, ou encore un ironiste marxiste). Entre celui qui écrit et celui qui est écrit surgit désormais celui qui s'écrit. Cela n'étonne guère si on pense que Pessoa lui-même se livrait à de telles expériences de dissociation et d'identification à travers l'exercice hétéronymique.

Gérard Macé a raison d'avancer que « [n]ous écrivons pour nous loger dans le corps d'un autre, et pour vivre en parasites dans l'un des *trous* creusés par la mémoire » (1991 : 14 : nous soulignons). Il rappelle ainsi que l'écriture d'une vie est toujours précédée de sa lecture. Or, une telle lecture ne saurait échapper à l'impératif de remplissage que réclament les blancs textuels, qui « conditionnent le rétablissement d'une continuité [et signalent] la possibilité d'opérer une jonction entre segments textuels » (Iser, 1980 : 338). Ici, ces blancs sont nombreux, Pessoa étant aussi avare de sa vie réelle qu'il est généreux en détails sur ses vies fictives ou rêvées. Le « biographe-parasite » vient investir les blancs d'une vie avec le matériau que lui fournit sa propre subjectivité, sa propre expérience, les modalités de sa projection fantasmatique en l'autre, de la relation dans laquelle il s'envisage (au sens proposé par Viart). L'*ego scriptor* (Madelénat, 2008) n'est donc plus seulement producteur, mais aussi production du texte (Gefen, 2004 : 62), puisque « *s'identifier à, c'est aussi s'identifier soi-même* » (Madelénat, 2008 : 100). La biographie dépasse alors le simple discours sur soi pour donner à lire un discours qui parle du rapport d'un individu à une altérité élue. En reprenant cette image du biographe-parasite, nous sommes déjà plus près de comprendre comment la relation qui s'établit s'apparente à celle entre l'hôte et l'organisme qu'elle phagocyte, le biographié étant à la fois rédigé et digéré par son biographe. Une proposition qui va dans le même sens

que ce que Madelénat appelle une *biophagie*. « Dans *biographe se love ogre* » (1984 : 93), rappelle-t-il⁴⁴. Comme il le pressent avec acuité,

tout biographe, soumis et rebelle à la fois, résurrectionniste et embaumeur, sauve et tue ; il viole, transgresse l'intime et interdite clôture de l'autre, mais, en même temps, il est exproprié et cancérisé par l'emprise d'une "corps étranger" sur son psychisme ; il se donne en une volontaire et érotique servitude, et se reprend en esclave indocile ; son amour est aliénant, chosifiant, sadique (91-93).

Le *je* du biographe ruse avec la langue lorsqu'il fait son détour pronominal par l'autre auquel il se mesure et se démesure, cet autre qu'il n'est pas mais en qui pourtant il (se) découvre, voudrait (se) reconnaître ou (se) répudier. L'expression qui veut que l'on se contemple « au miroir de l'autre » (Madelénat, 2007 : 85) montre assez bien comment sa pensée est pénétrée de considérations psychanalytiques. Frédéric Regard et Robert Dion (2013 : 16) renvoient eux aussi au *Stade du miroir* (Lacan, 1966) lorsqu'ils font référence à cette « ligne de fiction [...] qui ne rejoindra qu'asymptotiquement le devenir du sujet, quel que soit le succès des synthèses dialectiques par quoi il doit résoudre en tant que *je* sa discordance d'avec sa propre réalité » (94). Ce détour fécond nous engage sur la piste du rôle essentiel occupé par l'image de l'autre (biographié) dans laquelle le sujet (biographe) se déverse et se reconnaît dans « une symétrie qui l'inverse » (94). La *gestalt* fournie par l'image spéculaire qui lie entre eux les fragments du sujet jusqu'alors morcelé serait celle, dans la pratique biographique, que se désigne⁴⁵ le biographe. S'*aliénalyse*

⁴⁴ Madelénat affirme d'ailleurs qu'on « rangerait sans doute la recherche biographique sous l'invocation d'un *tu* (la confrontation à l'autre) qui doit advenir au *il* (la narration impartiale) » et dans lequel « le *je* du biographe [serait] ancillaire et utilitaire » (2004 : 53). À la manière de Madelénat, soulignons que dans le mot *auteur* il y a le mot *autre* auquel on enlève le *u* qui serait peut-être le *you*, le *tu*, le *toi*, celui que l'on retire à l'auteur, déplaçant par ailleurs en fin de mot ce *e* du *he*, du *il* qui devient lettre muette.

⁴⁵ Il importe de spécifier que le travail biographique diverge sur plusieurs points, évidemment, du processus psychique ayant cours lors du stade du miroir, ne serait-ce qu'en raison du travail d'élaboration critique qui caractérise l'écriture. Le sujet ne devient pas *je* en étant biographe comme lorsqu'il le fait en étant confronté au miroir, mais il détermine cependant les modalités de ce *je* comme en *rejouant* ce processus identificatoire originaire à l'image spéculaire, qui le détermine et le rend sensible à sa propre incongruité.

(Madelénat, 1984 : 93) donc celui qui ne peut se scruter lui-même qu'en passant par l'autre, qu'il capture mais dont il est aussi captif parce que captivé. La biographie se comprend comme la fondation d'une filiation à l'aune de ce que Freud a, assez justement, appelé le *roman* familial des névrosés (Freud, 2014 [1909]) où le sujet en devenir récuse les origines qu'il se connaît pour en produire de nouvelles à partir de l'activité fantasmatique⁴⁶. Alexandre Gefen témoigne de ce renversement du genre qui fait de l'identité

un processus en devenir, constamment négocié et surtout intersubjectif [...] qui est sans doute à l'origine du recours à la biographie comme à une écriture de soi. Ou, plutôt, du recours *explicite* à la biographie comme à une forme *légitime* de quête de soi, au prix d'une rupture avec ce qui fut l'ambition fondamentale du genre : rendre compte d'une frontière séparant la conscience de soi du corps d'autrui (Gefen, 2004 : 67).

L'écriture biographique incarne un moyen privilégié d'aller à la rencontre ou à l'encontre de ses (anti-)modèles. Elle permet au biographe de dire ce qui le caractérise en propre à partir de la relation qu'il établit avec un autre érigé en maître (à contester, à célébrer), à partir de la fiction qu'il se fait de lui (Viart, 2007 : 123). La relation biographique constitue donc une jonction entre *récit de soi* et *écriture de l'autre* (115), une relation de coprésence de deux registres de l'écriture. Comme le propose Viart, le biographique serait une manière de se réclamer des pères⁴⁷ (119) en dehors d'une généalogie biologique. Elle favoriserait des filiations d'ordre littéraire dans lesquelles le biographe réfléchit son rapport à un autre mais également celui qu'il entretient avec l'altérité. Convoquant un corps étranger au sein du texte en

⁴⁶ La pratique biographique moderne n'est pas non plus étrangère à cette idée psychanalytique qui veut que l'énonciation prime sur l'énoncé en ce qui concerne le dévoilement d'une vérité du sujet. En ce sens il est d'autant plus légitime de considérer la relation biographique et son produit, le texte, comme étant un discours révélateur sur celui qui parle que sur celui qui est parlé.

⁴⁷ Ici, Viart propose une hypothèse lacanienne : « Tenter de savoir comment le père fonctionne, c'est essayer d'élucider comment s'exerce en soi-même la "fonction-du-père". » (2007 : 119) En somme, le sujet biographe travaille à comprendre son rapport au père (à l'autorité) et cette compréhension passe moins par la compréhension du père lui-même que par la compréhension de la manière dont le père s'incarne en tant que fonction dans le sujet.

construction pour mieux parvenir à l'élaboration d'une posture singulière, la relation biographique n'est pas indifférente, sous cet aspect, à ce qui relève des motifs qui conduisent à l'appropriation intertextuelle⁴⁸.

2.4 La filiation : de l'autre dans l'œuvre

Dans un article sur la littérature comparée, Leyla Perrone-Moisés (1992) propose de faire usage de la théorie de l'anthropophagie culturelle proposée par l'écrivain Oswald de Andrade (1982 [1928]) pour développer une pensée de l'intertextualité. Elle suggère que « l'identité n'est pas posée [...] comme un refus de l'autre [...] mais comme absorption de l'autre » (1992 : 182). Cependant, si « l'anthropophagie ne peut [...] être mise en rapport direct avec les théories littéraires [sur l'intertextualité,] elle relève de la même attitude face à la production et à la réception de la littérature » (183). À l'origine du geste d'écriture ou de lecture, il y aurait acte de vampirisation. À partir d'une métaphore de la dévoration, nous obtenons donc une idée plus juste de ce qui se joue sur le plan intertextuel : un processus de métabolisation qui implique qu'il n'y ait pas seulement manducation de l'autre mais aussi transformation de ses composantes, qui incarneraient alors une manière de substance nutritive pour l'œuvre à venir. Nous revenons finalement, en termes « cannibalesques », à cette idée de la transposition, avec la différence cependant qu'elle engage deux dimensions supplémentaires, celle d'une certaine férocité de l'appropriation, et celle d'une « mise en filiation ».

Simon Harel (1992) propose lui aussi de voir l'anthropophagie culturelle comme un mode de filiation. Faisant un parallèle avec la mélancolie, il affirme que « le recours massif à l'incorporation est d'autant plus actuel qu'il est présenté pour le sujet comme l'acte de sauvegarder à l'intérieur ce qui aura été, à l'origine, à l'extérieur de

⁴⁸ Le rapport à la paternité et à la filiation fait l'objet d'une section dans le chapitre III.

soi » (157). « Manger autrui permet de se l'approprier et du fait même de nier son altérité en l'incorporant » mais aussi de provoquer une « altération de l'identité du sujet » (162) selon cette idée courante qui veut que le cannibale s'approprie les qualités de celui qu'il dévore. Suivant ce raisonnement, l'anthropophagie serait une manière de refuser la perte, un procédé résurrectionnel qui permettrait la survivance de l'autre à travers soi, qui devient un terrain de rencontre à mi-chemin entre deux altérités.

L'idée d'une littérature qui se *nourrit* de l'autre, qui inscrit dans sa *chair* une présence extérieure qu'elle *métabolise*, apparaît comme une occasion supplémentaire de relier entre elles les théories de l'intertexte et celles du biographique à partir de la figure du biographe-ogre de Madelénat. Elle s'incarne aussi dans le terme de « biogre » que suggère Dominic Viart⁴⁹ (2001 : 103). La manducation figurée place celui qui dévore dans une lignée, celle du dévoré. Elle reconfigure les héritages, qu'ils soient biographiques ou intertextuels. En plus de faire valoir l'ambivalence conflictuelle du rapport de l'écrivain à son hypotexte et/ou au biographié, cette métaphore illustre bien comment l'autre et le même ne sont pas qu'enclavés l'un dans l'autre mais font l'objet d'une transformation mutuelle. Antoine Compagnon rappelle que « la lecture repose sur une opération initiale de déprédation et d'appropriation » (21) à l'origine du processus citationnel, qui mutile, ampute un segment du texte pour le greffer sur un autre⁵⁰. Il évoque à ce propos Quintilien : « De même qu'on mâche lentement les aliments pour les digérer plus aisément, de même ce que nous lisons, loin d'entrer cru dans notre esprit, ne doit être transmis à la mémoire et à l'imitation qu'après avoir été broyé et trituré. » (21) Quoique Compagnon fasse spécifiquement référence à la citation, il la considère néanmoins comme un symptôme (au sens freudien) de l'intertexte, « un reste, un déchet, une macule qui fait retour » (489),

⁴⁹ Le terme est tiré, par analogie, de celui d'« autobiogre » qu'il utilise dans une entrevue avec Jean-Claude Montel en 2001 dans la *Revue des Sciences Humaines*.

⁵⁰ Rappelons que Laurent Jenny, lorsqu'il établit son classement des différents types de procédés intertextuels (1976), parle lui aussi de *greffe* intertextuelle.

marquant le corps de l'hypotexte. Le motif de la dévoration étant par ailleurs l'un des pivots thématique et critique sur lequel s'ancrera notre analyse des hypotextes, la métaphore de l'anthropophagie culturelle apparaît comme une amorce théorique munie d'une forte résonance qui trouve des échos chez Saramago et Tabucchi. Notons par ailleurs que la mise en scène d'une généalogie problématique est déjà l'un des attributs de la pratique hétéronymique.

En dehors de cette figure de l'anthropophage, le parallèle entre intertextualité et filiation possède une autonomie certaine puisqu'il s'effectue par plusieurs en dehors de la théorie proposée par de Andrade. Rabau nous rappelle par exemple que « l'intertextualité est [...] le retour du même sous la plume d'un autre : des mêmes mots, des mêmes structures narratives, des mêmes figures... [...] elle oblige à trancher entre le même et l'autre, à poser la question de l'identité de l'auteur et de l'œuvre » (2002 : 27). Elle permettrait la rencontre de deux figures auctoriales l'une se revendiquant ou se détachant de l'autre, comme dans le scénario biographique, pour instaurer une filiation. Nous verrons d'ailleurs comment cela peut aussi se traduire par la figure du fantôme et le motif de la hantise au sein de notre corpus. Yzabelle Martineau évoque les travaux d'Harold Bloom dans lesquels l'intertextualité concerne « beaucoup moins [les] sources – dans le sens traditionnel du terme – qu[e] l'effet qu'auront certains textes poétiques sur la puissance créatrice du poète » (Martineau, 2002 : 53). C'est que « l'intertextualité est toujours *négative*, [et que] le poète *doit* s'opposer lui-même à son prédécesseur (Bloom calque la relation influencé/influenceur sur celle du fils et du père telle que conçue par Freud) » (53). Laurent Jenny abonde aussi dans le sens d'une problématisation de la filiation lorsqu'il dit que l'intertexte est « une parole [qui] se retourne contre ses anciens maîtres » (1976 : 281). Ainsi, si les personnages de Saramago et Tabucchi n'ont pas (tous) besoin de dévorer leurs parents ou leur progéniture pour reconfigurer leur héritage, on retrouve souvent dans leurs récits une contiguïté entre l'acte de manger, l'absorption culturelle et le processus d'affiliation. L'apparition du plagiaire, du

faussaire, de la copie ou de la contrefaçon dans ces textes est aussi garante de ce mécanisme d'absorption/transformation.

2.5 Le dédoublement comme stratégie de réécriture

Épousant leur objet, ces fictions biographiques et leurs intrications intertextuelles ne peuvent être envisagées en dehors de la question critique qui les sous-tend. Pourquoi choisir Pessoa ? Car si Saramago et Tabucchi élisent des formes et des thèmes qui sont adéquats à rendre compte de l'écriture pessoenne, il serait néanmoins candide de penser que le processus se déroule naïvement : biographier Pessoa n'est pas un acte motivé par le sentiment d'une vénération désintéressée, c'est aussi une manière de « tirer parti » du poète. Si la production de l'auteur influence les modalités selon lesquelles s'énoncent ces fictions, il ne faut pas omettre que ce dernier devient en retour la marionnette qu'animent les discours tabuchéen et saramaguien.

C'est dans cet esprit que Bouju parle d'un double fond de la fiction biographique : sur le premier plan figurerait la « mise en fable de l'identité » (Bouju, 2004 : 310-311), alors que sur le second apparaîtrait le commentaire auctorial, qui se servirait du précédent comme d'un marchepied ou, justement, d'un palimpseste. Ce commentaire auctorial concernerait l'œuvre pessoenne mais engloberait plus généralement une vision du travail d'écriture et du processus de création. Le travail de réécriture – de la vie, de l'œuvre – effectué par Saramago et Tabucchi s'avère donc porté par une volonté de restructuration critique, qui réemploie les matériaux de l'œuvre pessoenne pour produire ce commentaire. La figure qui, à notre sens, permet de mieux rendre compte de la manière dont ces textes s'y prennent pour être fidèles à l'œuvre et à la biographie pessoenne, tout en y ajoutant un commentaire critique, est celle de

l'imitateur⁵¹. C'est pourquoi notre analyse porte sur cette figure rattachée à la question biographique, l'idée de simulation et de duplicité étant essentielle à la poétique de Pessoa – lequel écrivait que « l'art ment », que « nous nous servons du mensonge et de la fiction pour nous comprendre les uns les autres » (Pessoa, 2011 : 272), qui affirmait « ressent[ir] le faux comme le vrai » (178) ou encore que « feindre est le propre du poète » (Pessoa, 2001 : 757). Elle se rattache aussi à la question intertextuelle en tant que la posture de l'auteur hypertextuel est inévitablement hantée par la question de la copie, de la contrefaçon.

Plusieurs articles ou ouvrages mettent en lumière les procédés intertextuels qui unissent l'œuvre de Saramago ou de Tabucchi à celle de Pessoa. Dans « A intertextualidade como elemento de base construtiva em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago », Susana Ramos Ventura soulève les différents éléments textuels transfuges qui participent du roman saramaguien – sans se limiter spécifiquement aux traits pessoens. Anita de Melo, dans sa thèse intitulée *A estética de citar de José Saramago em O ano da morte de Ricardo Reis*, et Priscilla de Oliveira Ferreira, dans son mémoire titré *Ricardo Reis : Ficção da ficção*, se concentrent aussi sur cette question. Leurs approches, similaires, cherchent à établir une définition de l'intertextualité ou de la polyphonie pour ensuite relever les éléments du texte saramaguien qui participent de ce mécanisme. Chacune de ces auteures procède donc à un dénombrement des fragments pessoens (majoritairement en provenance de l'œuvre de Reis, mais ne s'y limitant pas) évoquant une génétique du texte qui vise à retracer l'origine de ses éléments. David Frier émet lui aussi des réticences : « [...] the Pessoaan vein in Saramago studies leaves little room for further exploration ; yet many of those studies simply repeat a valuable but not very deep-

⁵¹ Nous employons le terme de figure au sens où l'entend Bertrand Gervais : pour lui, « la figure est constituée de traits qui permettent de l'identifier et d'une logique de mise en récit qui sert à son déploiement. [...] Une figure, et à plus forte raison un imaginaire spécifié, est un objet qui s'impose au regard. Cet objet est un signe, c'est-à-dire qu'il renvoie à quelque chose d'autre, auquel il sert d'interface et de relais » (Gervais, 2008 : 24).

rooted examination of the verbal echoes of the writings of Pessoa's Ricardo Reis in the novel. » (Frier, 2012 : 14) Ces textes prélèvent donc des citations au sein de l'œuvre pessoenne afin de pouvoir, ultimement, les mettre côte à côte avec leurs hypertextes. Il s'agit donc avant tout d'un travail démonstratif qui vise à fournir la preuve d'une intertextualité généralement citationnelle⁵².

Tout en saluant leur apport critique, nous laisserons de côté ce type d'analyse d'une part car les études lusitaniennes l'ont déjà largement exploité, mais également parce que notre intérêt se situe davantage du côté de la *relation* critique. Avec Amorim, nous croyons qu'« en filigrane, l'auteur questionne la pertinence du texte référentiel comme outil pour réfléchir (sur) le monde » (Amorim, 2010 : 26) et que, par conséquent, une analyse orientée sur l'aspect intertextuel du texte littéraire doit interroger les motifs qui guident le principe de réécriture à l'œuvre et le déploiement spécifique de ce dernier. Nous nous attarderons donc d'abord aux occurrences du motif du double et du miroir pour ensuite dénombrer les différentes figures d'imitateurs qui parcourent les textes de Saramago et de Tabucchi.

Dans sa thèse portant sur l'histoire chez Kertesz et Tabucchi, Gabrielle Napoli soupçonne que « la fascination qu'éprouve Antonio Tabucchi à l'égard du poète Fernando Pessoa, qui a usé de l'hétéronymie jusqu'au vertige, n'est probablement pas étrangère à l'usage qu'il fait du double dans ses propres récits » (Napoli, 2010 : 300). Ces figures du double et ces dédoublements, selon elle, sont en partie portés par l'apparition de « miroirs poreux », qui permettent de se montrer et de se dissimuler par effet de démultiplication (315). Pour nous, cette porosité est aussi le signe qu'un passage est possible. En ce sens, la langue est à compter au nombre de ces miroirs puisqu'elle procède par dédoublements : chez Tabucchi, le passage de l'italien au portugais constitue donc « plus qu'un hommage [ou] qu'un jeu hypertextuel [et

⁵² Du côté de Tabucchi, les analyses marquent une forte préférence pour la question biographique et sont généralement le produit de l'exercice de pensée plus court que constitue l'article scientifique.

devient] un travail de réappropriation d'une œuvre et d'un poète, d'un poète-œuvre [...], une expérience de transfiguration, sinon même de transsubstantiation » (Bouju, 2003 : 183-184). Pour Perli (2010), cette stratégie vise à rapatrier Pessoa dans le texte tout en devenant le signe d'une étrangeté du sujet à soi-même. Dans le récit de Saramago, Reis est lui aussi victime d'un dédoublement/retranchement dû à la langue⁵³. Son portugais, marqué par l'accent brésilien, le désigne désormais comme étranger. Cette dualité de la parole a pour effet de créer un dédoublement au niveau linguistique, qui scinde alors l'énonciateur et le décale par rapport à lui-même. C'est ce qu'expriment les nombreuses interrogations du narrateur de Saramago sur le sens ou la similitude de certains mots. Lorsque Reis « songe au mystère sémantique qui de coelho a fait coelheira, et de galinha, galinheiro » (AMRR : 251-252), il pose les mots eux-mêmes comme des miroirs énigmatiques dont les reflets sont asymétriques.

Si les miroirs eux-mêmes n'abondent pas chez Tabucchi, les figures du double sont quant à elles nombreuses. Tadeus, par exemple, est enterré au 4664, dans le Cimetière dos Prazeres, alors que la véritable tombe de Pessoa se situe au numéro 4371 du même cimetière, ce qui permet un rapprochement entre les deux personnages et les transforme en véritables voisins de palier ontologique. Le gardien des lieux fait par ailleurs remarquer au narrateur que le chiffre indiquant la tombe de Tadeus est un palindrome, soit une forme de dédoublement, de miroir, qui suggère que l'écriture peut être parcourue dans les deux sens. De même de la rencontre avec le fantôme de Tadeus, lors de laquelle le personnage principal se retrouve dans le restaurant d'un certain Casimiro, où ils sont servis par la femme du propriétaire. Tadeus insiste pour l'appeler Casimira alors que ce n'est pas son vrai nom, faisant d'elle un double de son mari. Dans *L'année de la mort de Ricardo Reis*, Saramago convoque fréquemment les miroirs pour exposer le caractère double de son personnage, qui souvent ne s'y

⁵³ C'est aussi le cas du Père dans *Requiem*, qui perd son italien et s'adresse au fils en langue étrangère (voir chapitre III).

reconnaît pas⁵⁴. Par ailleurs, l'étrange homme endeuillé passant la plupart de son temps à lire des journaux dans le lobby de l'hôtel (63) ressemble étrangement à Reis, lui qui occupe son temps à lire des quotidiens suite au décès de Pessoa.

Mais la présence de miroirs ne sert pas qu'à révéler un dédoublement, elle est aussi le signe d'une transformation qui s'opère par le biais de la reproduction. Alors que Marcenda et Reis discutent, celui-ci observe leur reflet dans le miroir :

[...] quelles paroles extraordinaires leurs reflets ont-ils bien pu échanger, l'oreille n'a pu les capter, seule l'image a répété le mouvement des lèvres, mais peut être parle-t-on une autre langue, dans le miroir, peut-être les mots qu'on prononce dans cet espace cristallin sont-ils différents, et différent aussi leur sens, même si, pareils à des ombres, les gestes se répètent, le discours est tout autre, perdu dans une dimension inaccessible, de ce qui a été dit de ce côté-ci du miroir et qui s'est perdu, le souvenir n'a gardé que quelques fragments disparates, qui ne peuvent se compléter pour reconstituer le discours tout entier [...]. (AMRR : 2003)

Les passages de ce type, au demeurant assez nombreux dans le texte⁵⁵, illustrent bien la conception saramaguienne de la reprise, qui dépasse finalement la simple reproduction. Reis lui-même s'en aperçoit lorsqu'il rédige ses odes : « [...] les mots ont d'ailleurs une double existence, la première est intrinsèque, la seconde vient de leur disposition en un certain ordre [...]. » (57) Le nom même de Marcenda répond à cet impératif, doublé du gérondif dont il tire son origine. C'est l'ajout d'un seul signe typographique qui marque le passage d'une intertextualité citationnelle à un processus de transformation, faisant alors porter le poids de l'originalité à la structure syntaxique de la phrase : « [...] c'est l'instant difficile où le poème s'achève, sur un point-virgule que Ricardo Reis a posé là, à contrecœur, il a mené contre lui une

⁵⁴ Voir : « [...] comme l'image reflétée dans le miroir tremblant de l'eau, le visage de Ricardo Reis penché au-dessus de la page recouvre ses traits familiers [...]. » (AMRR : 56) Et aussi : « Ainsi en va-t-il du miroir, il accepte mais rejette aussi. Ricardo Reis détourne les yeux, change de place, s'éloigne, rejetant ou rejeté [...] car lui-même miroir. » (AMRR : 60)

⁵⁵ Par exemple : « Une demi-heure plus tard, il ajoute, Nous accomplissons ce que nous sommes, il ne nous est pas accordé davantage et il repousse la feuille en murmurant, Combien de fois ai-je déjà écrit, différemment, la même chose. » (207)

sourde bataille, car il voulait le mettre ailleurs, où, à nous de le deviner, ce sera notre façon de participer à l'œuvre. » (405) Saramago fait alors référence à *l'Ode XVII* de Ricardo Reis : « Et je cueille la rose : ainsi le veut le sort./ Tôt fanée, je la garde, afin qu'elle flétrisse/ Avec moi plutôt qu'avec le déclin/ Diurne de la terre immense. » (Pessoa, 2001 : 98) En portugais, le texte original va comme suit : « E colho a rosa porque a sorte manda./ Marcenda, guardo-a; murche-se comigo/ Antes que com a curva/ Diurna da ampla terra. » (dans *Odes de Ricardo Reis. Fernando Pessoa. (Notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.)* Lisboa : Ática, 1946 : 161.) Marcenda est donc le gérondif de flétrir, faner. Or, la version de Saramago propose : « Et je cueille la rose, car le destin est roi, Marcenda, je l'emporte, qu'elle se fane avec moi plutôt qu'avec la courbe diurne de la vaste terre » (AMRR : 405). Le poème a donc perdu son point-virgule et l'auteur enjoint son lecteur à le situer à nouveau, supposant qu'il faut désormais lire le vers ainsi : « Marcenda ; guardo-a murche-se comigo⁵⁶. »

Dans ses deux textes, Tabucchi se prononce également en faveur du caractère original qui accompagne la reprise, le doublon ou même ce qui se présente de prime abord comme faux. Le Pessoa des *Trois derniers jours* encourage Reis à produire des poésies apocryphes (TDJ : 41-42) en soutenant que, plutôt que de nuire à sa poésie, elles l'enrichissent. La rencontre avec la Vieille Gitane (un autre personnage pessoen tiré du *Livre de l'intranquillité* que Tabucchi fait revivre) procède de la même stratégie :

La Vieille Gitane parut réfléchir un instant. Je te recommande plutôt une chemise Lacoste, dit-elle, elles sont plus fraîches, si tu veux une fausse Lacoste c'est cinq cent escudos, une vraie c'est cinq cent vingt [...]. Mais quelle est la différence entre la vraie et la fausse ? Pour avoir une vraie chemise Lacoste, c'est tout simple répondit la Vieille Gitane, tu commences par en acheter une fausse, qui coûte cinq cent escudos, et puis tu achètes le crocodile, ça fait vingt escudos, il est autocollant, tu colles le crocodile à sa

⁵⁶ Amorim fait d'ailleurs remarquer que la main de Marcenda se fane littéralement. (Amorim, 2010 : 180-181)

place et tu te retrouves avec une vraie Lacoste. Elle me montra un sachet plein de petits crocodiles, et puis, pour vingt escudos je te donne d'autres crocodiles, mon petit, comme ça tu en auras trois en réserve, parce que ces autocollants ne valent rien, ils se décollent tout le temps. (R : 25)

Ne se contentant pas de tourner au ridicule le statut privilégié qui est généralement accordé au « vrai », le passage précédent va jusqu'à reconfigurer cette notion. Ici, le faux est justement ce qui est identique *en tous points*, alors que le vrai ne l'est que par procédé d'addition, de recollage. La chemise ne devient une Lacoste authentique qu'en raison du crocodile autocollant qui y est apposé, de la même manière que la récupération de la Vieille Gitane pessoenne n'est « vraie » que parce qu'elle porte le sceau tabuchéen, alors que sa simple reproduction (au demeurant impossible) serait quant à elle un signe de stérilité. Ainsi le travail de récupération effectué par Tabucchi et Samarago célèbre l'apparition du double et de l'imitation comme étant des techniques porteuses d'inventivité. Dans un texte comme dans l'autre, ce commentaire est véhiculé par plusieurs figures fortes. Chez Tabucchi, nous nous concentrerons sur celle du perroquet et du copiste. Chez Saramago, elle se manifeste surtout lorsque le personnage est confronté à des objets culturels, notamment la pièce *Tá Mar* et le roman policier *The God of the Labyrinth*.

2.6 Figures d'imitateurs et processus d'imitation

Lors de sa visite au Museu Nacional de Arte Antiga de Lisbonne, le personnage de *Requiem* demande une faveur aux employés du musée, celle de pouvoir observer *La Tentation de Saint Antoine* après les heures d'ouverture. Dans la salle où il croyait se trouver seul est assis un copiste au travail singulier : depuis dix ans, celui-ci reproduit à grande échelle les détails du tableau de Bosch sur d'immenses panneaux (R : 68). Pour le narrateur, « un Bosch reproduit à de pareilles dimensions », parce qu'elles changent complètement la perspective de l'œuvre en recadrant et en grossissant chacun de ses détails, devient « quelque chose de

monstrueux » (67). Ainsi la production du même est fructueuse dès lors qu'il y a changement de perspective. C'est pourquoi le narrateur s'interroge :

Et je me trouvais ici de nouveau et tout était différent, seul le tableau était demeuré le même, et il m'attendait. Mais était-il vraiment resté le même, ou bien avait-il changé, lui aussi ? C'est-à-dire, ne pouvait-il se faire que le tableau fut aujourd'hui différent du seul fait que mes yeux allaient le voir de manière différente ? (65)

S'il soupçonne avec raison que ses expériences antérieures transfigureront le tableau, il est néanmoins pris au dépourvu lorsque l'inverse se produit. Informé par le Copiste du pouvoir thaumaturgique anciennement attribué au tableau, auquel on accordait la vertu de guérir l'herpès zostérien⁵⁷, une maladie qu'il compare alors au remords en raison de ses attaques cycliques et fulgurantes, le narrateur s'aperçoit que la contemplation du tableau transfigure son expérience en éclairant la mort de Tadeus (dont les derniers mots étaient « tout est arrivé par la faute de l'herpès zostérien » (37), donc du remords). Ce tableau, dit-il, « a maintenant pour [lui] une signification qu'il n'avait pas auparavant » (73). Ainsi la répétition de l'acte d'observer enrichit-elle aussi la lecture du tableau de Bosch, la présence du copiste permettant de révéler de nouveaux aspects de l'œuvre originale tout en donnant à voir une production inédite.

Le perroquet des *Trois derniers jours* est lui aussi l'indicateur d'une telle conception de l'acte mimétique. Lors de la rencontre entre Pessoa et Soares, ce dernier raconte un voyage qu'il a entrepris :

J'avais amené avec moi Sebastião, le perroquet du charbonnier du coin, vous le connaissez, c'est un perroquet qui sait dire quelques mots, et même des phrases entières, et je pensais donc qu'il pourrait me tenir compagnie [...]. Et alors, en écrivant, je parlais avec Sebastião et je lui ai appris certains de vos

⁵⁷ « Bosch a peint la tempête qui éclate dans l'âme du saint, il a peint un dire. Et pourtant ce tableau avait autrefois un pouvoir thaumaturge, dit le Peintre Copiste. » Il explique alors que les gens qui étaient atteints du feu de saint Antoine, maladie aussi appelée herpès zostérien, étaient exposés à ce tableau pour être guéris, purgés. (R : 71-72)

vers, les premiers vers de *Bureau de tabac* : Je ne suis rien, jamais je ne serai rien, je ne puis vouloir être rien. Il les a appris tout de suite, c'est ainsi que nous conversions, je décrivais le couchant sur les rochers et sur l'Océan et je disais : Sebastião, allons. Et il répétait les vers de *Bureau de tabac* [...]. (TDJ : 50)

Alors que Pessoa éprouve de l'amertume en apprenant que son seul successeur est un perroquet – « C'est drôle, dit Pessoa, j'ai écrit pour les hommes dans le monde et seul un perroquet sait répéter mes vers » (50) –, Soares n'est pas du même avis : « [...] ce n'est pas un perroquet, c'est un oracle, je suis sûr que revit en lui l'esprit d'une Pythie, il prédit l'avenir, je le sens. » (53) La répétition, comme la prophétie, devient parole performative qui délivre une vérité nouvelle. Le fait que le perroquet se prénomme Sebastião n'est pas non plus innocent dans le cadre d'une reprise pessoenne : dans *Mensagem*, le mythe de Dom Sebastião⁵⁸, le roi disparu/caché, est un motif obsédant. L'histoire nous apprend d'ailleurs que le fantasme de son retour, lié à la promesse messianique du Quint empire, donna lieu à des déclarations mensongères d'individus qui prétendirent faussement être le roi Sebastião. En plus de fournir un rapprochement entre répétition et pouvoir/souveraineté (donc pouvoir de la répétition) par l'équivalence perroquet/Pessoa, Dom Sebastião est une figure intimement liée au dédoublement et à la subversion du vrai et du faux, à l'apocryphe. Par ailleurs, quoique le perroquet ne fasse que répéter les vers, il faut noter que Soares entre en dialogue avec lui. En ce sens, il *fait parler* les vers pessoens à travers un processus mimétique et les transforme en y intercalant ses propres répliques. Soulignons également que, curieusement, dans *Requiem* comme dans *L'année de la mort*, on retrouve le même animal. Chez Casimiro, la conversation de Tadeus et du narrateur est entrecoupée des « tant mieux ! » prononcés par un perroquet qui ne connaît pas d'autres expressions (38) alors que, dans le texte de Saramago, on fait brièvement mention d'un perroquet qu'aurait possédé Reis au Brésil (AMRR : 250).

⁵⁸ L'absence de son cadavre sur le champ de bataille où il trouva la mort donna naissance au sébastianisme, qui veut que le roi soit disparu plutôt que mort, et son retour, par conséquent, vivement attendu.

Celui-ci dira par ailleurs, dans une conversation avec le fantôme de Pessoa, qu'« en vérité nous sommes tous des perroquets » (55).

Pourtant, cette dernière affirmation de Reis est contredite par les pensées qui l'animent alors qu'il assiste à la pièce qui met en scène les marins de Nazaré. Moment qui ramène le lecteur au motif hamletien de la pièce dans la pièce, l'histoire présentée sur scène évoque fortement *Le Marin* de Pessoa, un texte dans lequel trois veilleuses sont au chevet d'une morte et imaginent un marin sans qu'on sache bien si ce sont elles qui rêvent ce dernier, ou si c'est plutôt lui qui les imagine⁵⁹. Pourtant, la reprise saramaguienne se garde bien d'en être la stricte imitation, à l'inverse de la pièce qui se déroule sur scène, qui irrite Reis par ses velléités de fidélité au réel :

Ricardo Reis réfléchit à ce qu'il vient de voir et d'entendre. À ses yeux, la visée de l'art ne doit pas être l'imitation, et l'auteur a commis une erreur condamnable en écrivant sa pièce en patois nazaréen ou ce qu'il a cru être ce patois, il a oublié que la réalité ne tolère pas son reflet mais le rejette, que seule une autre réalité, n'importe laquelle, peut prendre la place de celle qu'on a voulu exprimer, et que ces deux réalités se définissent mutuellement par leurs divergences, s'expliquent l'une l'autre, déchiffrent la réalité comme une invention passée et l'invention comme réalité à venir. (126)

C'est sans doute pour cette raison que la pièce du récit témoigne d'une réticence à incarner une référence directe au *Marin* de Pessoa : elle l'évoque finalement par ricochet puisque son titre renvoie, en premier lieu, à une pièce d'Alfredo Cortés. La description de l'entracte (AMRR : 127), où les acteurs reprennent leur vraie identité alors que les spectateurs endossent leurs rôles, procède d'un renversement qui n'est pas étranger à la subversion rêveur/rêvé du théâtre pessoen. De plus, le fait que les véritables marins de Nazaré, qui sont le sujet de la pièce, viennent assister à la représentation pose autrement la même question : les personnages sur scène sont-ils un écho des véritables marins, ou est-ce qu'eux-mêmes ne seraient pas plutôt l'écho du drame imaginé par le metteur en scène ? Si l'interrogation paraît irrésoluble – et

⁵⁹ « Pourquoi le marin ne serait-il pas la seule chose vraie dans tout cela, et nous, et tout le reste avec nous, un simple rêve qu'il ferait, lui ? » (Pessoa, 2004 : 57)

doit le rester – il est clair qu'elle a pour fonction non seulement de subvertir l'ordre logique des influences, mais aussi de reconduire l'indécidabilité du statut des personnages saramaguens. En ce sens, elle correspond aussi à la situation générale du personnage de Reis, qui prend la place légitime de Pessoa alors que ce dernier devient plus inconsistant. Le premier ajoutera plus loin qu'« une mise en scène ne doit jamais être réaliste, ce qui se passe sur scène c'est du théâtre, ce n'est pas la vie, la vie n'est pas représentable, le miroir lui-même, qui est pourtant son reflet le plus fidèle, transforme la droite en gauche et la gauche en droite » (144). Comme le spécifie Amorim, cet extrait « met en évidence l'absurdité, le manque total d'intérêt d'un art qui se voudrait une réduplication, un double parfait du réel [et] constitue une mise en garde contre l'illusion référentielle » (2010 : 116). C'est donc aussi en tissant des relations intertextuelles avec une variété de textes que Saramago explicite son lien à l'œuvre pessoenne et son rapport à la création.

Comme Tabucchi, qui dira de Bosch qu'il « se montre réfractaire [...] à une interprétation univoque, et [dont l']œuvre [...] a su préserver son mystère [...] par cette résistance farouche à l'interprétation, par cet hermétisme faisant obstacle à toute tentative de dévoiler la nudité de ses secrets » (Tabucchi, 2001 : 108), Saramago convoque Borges dans l'optique d'illustrer l'indécidabilité d'une interprétation définitive. Sur le Highland Brigade, navire qui le ramène au Portugal, Reis dérobe accidentellement une copie de *The God of The Labyrinth*, un livre fictif qui apparaît dans « Examen de l'œuvre d'Herbert Quain », l'une des nouvelles de *Fictions*⁶⁰ (1951). Dans une formule qui s'apparente à celle de « Pierre Ménard, auteur du Quichotte »⁶¹, un narrateur dresse la notice nécrologique d'un écrivain inventé. Si peu de critiques saramaguens semblent être retournés au texte de Borges pour mieux comprendre l'apparition de cette nouvelle dans le texte, ce n'est certainement pas

⁶⁰ Le narrateur de cette nouvelle regrettant d'avoir perdu son exemplaire après l'avoir prêté, on peut s'amuser à croire que, puisqu'aussi fictif, ce serait Reis qui l'aurait désormais en sa possession.

⁶¹ Dans le récit borgésien, où Ménard réécrit mot pour mot le texte de Cervantès, cette reproduction du même est aussi présentée comme innovatrice et productrice de sens.

parce que l'exercice est stérile. On peut par exemple y lire que la publication du premier roman de Quain (*The God of the Labyrinth*) aurait été ignorée par la critique parce qu'elle coïncidait avec la parution de *The Siamese Twin Mystery*, un titre fortement connoté par le thème du double. Quant à son troisième ouvrage, intitulé *The Secret Mirror*, il serait composé de deux actes, le second racontant la manière dont s'y prend un personnage pour écrire le premier. Dans les titres de ces œuvres aussi bien que dans la description de leurs mécanismes, on retrouve l'idée d'un repli mimétique – d'ailleurs reconduit par la dernière phrase de la nouvelle, où le narrateur admet s'être inspiré du dernier roman de Quain pour écrire *Les ruines circulaires*, texte lui-même fictif contenu dans la nouvelle suivante⁶².

Mais l'œuvre hypothétique de Quain ne se contente pas de porter elle aussi les marques du double et du dédoublement. Les maigres informations que nous obtenons à son sujet indiquent que le texte de Saramago peut aussi être interprété comme son double partiel : les « descriptions de la mer » (Borges, 1951 : 103) évoquent par exemple l'incipit et la phrase de clôture de *L'année de la mort de Ricardo Reis*, formules elles-mêmes empruntées au poète Camões⁶³ ; *April March*, le second roman de Quain, « rapporte le dialogue ambigu de quelques inconnus sur un quai » (1951 : 105), une situation dans laquelle se trouvent plusieurs fois Pessoa et Reis. Le nom même de Quain, souligne Reis, « est vraiment très singulier, car sans presque commettre d'erreur de prononciation, on pourrait lire Quem » (AMRR : 28), c'est-à-dire *qui* en portugais, ce qui incite Amorim à suggérer que le roman policier de Quain est une miniaturisation du récit logée en son sein même (2010 : 231). Notre objectif n'étant pas de mener une lecture strictement borgésienne, ces éléments suffisent à montrer que Saramago ruse à tout le moins avec le texte de l'auteur argentin pour

⁶² « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », histoire d'un labyrinthe textuel (voir Chapitre III).

⁶³ « Ici, la mer s'achève et la terre commence. » (AMRR : 15) et « Ici, où la mer finit, et où la terre attend. » (AMRR : 475) sont respectivement la première et la dernière phrase du roman. Il s'agit de la reprise d'une célèbre citation des *Lusiades* de Camões gravée sur un monument de la Cabo da Roca (« Onde a terra se acaba e o mar começa »).

dénoncer le statut de son propre roman mais aussi pour émettre un commentaire sur la fonction créatrice de la reproduction⁶⁴. Après tout, Quain et son livre sont des inventions de Borges pratiquement au même titre que Reis est une invention de Pessoa. C'est sans doute en partie pour cette raison que *The God of the Labyrinth* est illisible et que Reis ne parvient pas à le terminer, mais sans doute aussi pour illustrer qu'

il est toujours possible de recommencer la lecture, mais [...] impossible de l'achever. Cette incapacité tient [...] à une impossibilité à épuiser le sens d'une œuvre : plurielle, équivoque, insaisissable, celle-ci exige plusieurs lectures et plusieurs niveaux de lectures (213).

Dans les premières pages du roman, Reis se questionne : « [...] qui suis-je parmi tous ses êtres sans nombre qui m'habitent, quem, Quain [?] » (AMRR : 30) Ce nouveau rapprochement entre quem (qui) et Quain alors que Reis s'interroge sur son identité pose l'intertextualité comme absolument constitutive de cette dernière – et rien n'est plus vrai si, en dernière instance, on considère que Reis n'est effectivement qu'un texte pessoen.

Décuplée par l'apparition des doubles et des imitateurs, la question de la filiation au sein des textes de Saramago et de Tabucchi est intimement liée au biographique et à l'intertextuel. Ces stratégies et ces formes permettent, on l'a vu, une lecture approfondie des enjeux de réappropriations des œuvres et surtout de la manière dont elles s'y prennent pour rapatrier l'autre pessoen dans le texte, un autre d'autant plus insaisissable qu'il est multiple. S'interrogeant sur le genre fantastique, Denis Mellier soutient qu'

il est des textes qui hantent d'autres textes [...]. Des récits qui, en fragmentant leur propre matière, suggèrent le travail souterrain d'un double. Sous ces incarnations nombreuses, ce double est en apparence l'agent d'une continuité du livre acquise contre la difficulté à raconter sa présence ou sa force. Mais ce double est aussi ce qui perturbe le livre et l'engage, dans le jeu certain des

⁶⁴ Nous reviendrons d'ailleurs à cette idée de reproduction en tant que terme polysémique qui renvoie aussi à l'acte reproducteur, un thème récurrent à travers notre corpus.

reflets trompeurs, à faire apparaître l'illusion, l'artifice, le travail de l'écriture dont procède la fiction. Si le fantastique n'est pas le lieu exclusif de tels spectres, il en est, pour le moins, le terrain d'élection (2001 : 12).

Ainsi les stratégies de spécularisation ne seraient pas uniquement le signe d'une fascination mais aussi celui d'un fantastique, et le double deviendrait alors aussi *doppelgänger*, autre soi spectral. Ces miroirs et ces mises en abymes proposés par un récit constituent par conséquent une manière pour le texte de s'autodésigner en tant que discours qui revient, discours-revenant. Les manifestations fantomatiques qui peuplent les récits à l'étude seraient donc une stratégie du registre fantastique qui servirait à dire ce qui hante le texte plutôt que les personnages, à signaler par la présence de spectres la spectralité du texte lui-même. Ainsi, dans le cas particulier du célèbre auteur lisboète, l'usage de la figure du double et du copiste se prolongerait dans la mise en scène d'apparitions surnaturelles, qui deviendraient alors un moyen de signifier à quel point l'ombre du poète hante les coulisses comme l'avant-scène de chacune des œuvres à l'étude. C'est désormais par la question de l'apparition fantomatique comme revenance et persistance résiduelle d'un texte et d'une existence à travers la réécriture que nous pénétrons plus avant dans les romans de Tabucchi et de Saramago.

CHAPITRE III

LA DÉAMBULATION FANTOMATIQUE ET FANTASMATIQUE : MISE EN ERRANCE DU PROJET DE FILIATION

3.1 Spectralisations : une « hantologie » du texte

Dans son livre sur l'image survivante, Georges Didi-Huberman qualifie Aby Warburg de père fantomatique de l'iconologie (2002 : 30). À son avis,

[l']un [des] ressorts de ce caractère fantomatique tient à l'impossibilité où nous sommes, aujourd'hui encore, de distinguer les limites exactes de l'œuvre warburgienne. Tel un corps spectral, cette œuvre demeure sans contours définissables : elle n'a pas encore trouvé son *corpus*. Elle hante chaque livre de la bibliothèque – et même chaque écart entre les livres [...] mais surtout elle se déploie dans l'immense dédale des manuscrits encore inédits [...] (31).

À ce titre, Pessoa pourrait aisément devenir le père fantomatique du grand œuvre hétéronymique. C'est peut-être pour cette raison que la figure du spectre se trouve sans conteste au premier rang des stratégies de dissolution ontologique qui parcourent les récits de Tabucchi et de Saramago. Le fantôme, que l'on retrouve dans les trois récits à l'étude, se situe dans l'entre-deux qui sépare la vie et la mort. En ce sens, il répond et participe parfaitement à l'ontologie flottante qui caractérise les textes de Pessoa aussi bien que ceux de Saramago et de Tabucchi. Plus encore, le spectre est à l'origine de ce que Derrida appelle une *hantologie*, c'est-à-dire un mode d'être qui dépasse ou exclut la question dichotomique de présence/absence, de visible/invisible ou encore d'apparition/disparition : pour lui, le spectre est « une incorporation paradoxale, le devenir-corps, une certaine forme phénoménale et charnelle de l'esprit », puisqu' « il y a du disparu dans l'apparition même comme réapparition du disparu » (Derrida, 1993 : 25). Ainsi, le fantôme fait figure de point de contact entre deux niveaux ontologiques et témoigne de la perméabilité de ceux-ci. Il représente aussi le besoin de conjuration dont témoigne une écriture hantée par l'autre qui doit composer avec ses revenants.

Tout auteur doit négocier avec ses prédécesseurs, et chaque œuvre est « une immense demeure hantée par des textes, des auteurs, d'autres [...] dont il contresigne l'héritage en tant que ce "fils" fidèle/infidèle, fantômes de pères et de mères démultipliés » (Delvaux, 2005 : 17). Lire ou écrire reviendrait alors à se laisser hanter par d'autres (20). Pierre Ouellet évoque à ce titre le *spectre de la parole* (2005 : 198), convaincu que « toute prise de parole est une authentique convocation, comme dit le sens du proverbe latin *citare*, "appeler à comparaître" » (200). La citation se présente alors en tant que stratégie permettant d'invoquer la voix d'un fantôme. Mireille Raynal abonde dans le même sens, soutenant qu'en faisant comparaître les morts, le récit subit une « modification de l'espace textuel au passage du fantôme, dans ce trouble de l'atmosphère verbale, dans l'impression que nous avons que la trace d'un autre apparaît » (Chamayou, 2011 : 230-231). On remarque vite qu'en tant que figure proposée par le texte, le spectre reconduit les questions qui préoccupent le biographique et l'intertextuel. Anne Chamayou décrit par ailleurs l'intertextualité comme une modalité de la hantise, plus forte encore que celle de la simple apparition. Voici la définition qu'elle en donne :

Un écrivain aux prises avec les fantômes d'autres écrivains, vivants ou morts, qui peuplent son œuvre, habitent sa rêverie, favorisent ou embarrassent sa pratique, hantent l'univers de sa création [...]. Car il s'agit bien ici de *hantise* et pas seulement d'influence [...]. Le mot "fantôme", qui signifie, dans le langage des bibliothèques, la place marquée du "livre manquant", convient pour désigner cette aura et cette évanescence, l'absence agissante d'un écrivain dans l'œuvre et la vie d'un autre. (2011 : 9-10)

Elle mentionne au passage la proximité qu'entretient cette question avec le biographique :

Les absents ont toujours tort, et le privilège des écrivains vivants est de pouvoir *représenter* les écrivains disparus, donc de donner à leur fantôme cette sorte de vie unique que seule peut donner la littérature. Plus grand mort que vivant, l'écrivain ne peut pourtant échapper à cette gloire paradoxale dont sans doute il se passerait bien et qui consiste à devenir, dans l'œuvre d'un autre, un personnage de fiction. (12)

Qu'elle soit incarnée par un biographié fantomatique tourmentant son biographe ou qu'elle prenne la forme de formules qui font retour, la figure du spectre se présente sous les traits d'un personnage et jette son voile sur le texte, qu'elle *spectralise*. Procédant par hantise, le spectre est aussi une stratégie de l'en/han/tement. Pour Derrida, cette spectralité est à l'origine de toute parole : se demandant si l'on peut véritablement s'adresser au fantôme, il retourne la question en proposant au contraire qu'il n'est pas possible de *s'adresser en général* sans la présence du fantôme (1993 : 278). Mais parler au fantôme, parler de lui ou à travers lui, requerrait une sensibilité particulière à la question de la filiation. Le spectre incarne la survivance d'un héritage qui fait inmanquablement retour et avec lequel le sujet doit composer. En tant que légataire d'une parole, l'héritier doit considérer, dans une logique de l'*hantologie*, « l'hétérogénéité radicale et nécessaire d'un héritage, la différence sans opposition qui doit le marquer [...]. [Car] si la lisibilité d'un legs était donnée, [...] si elle n'appelait et ne défiait en même temps l'interprétation, on aurait jamais à en hériter » (40). En ce sens, toute œuvre littéraire est spectrale puisqu'elle hante la mémoire qui à son tour la hante, et qu'« un chef-d'œuvre toujours se meut, par définition, à la manière d'un fantôme » (42), c'est-à-dire en procédant par errements, labilité⁶⁵. Ces deux propriétés qui font du spectre une âme errante et un revenant nous permettent de lier entre eux deux nœuds qui, à leur tour, hantent les œuvres de notre corpus : celui d'une filiation ou de son aporie, et celui de la déambulation et de l'errance ectoplasmique. Le spectre réunit donc deux conditions d'être-au-monde : l'entre-deux et la répétition.

⁶⁵ Napoli rappelle d'ailleurs que, pour Paul Ricœur, « [le] statut ontologique [de l'œuvre littéraire] reste en suspens : en excès par rapport à la structure, en attente de lecture. C'est seulement dans la lecture que le dynamisme de configuration achève son parcours. Et c'est au-delà de la lecture, dans l'action effective, instruite par les œuvres reçues, que la configuration du texte se transmute en refiguration » (Napoli, 2010 : 484).

C'est une caractéristique forte du fantôme que de passer et d'être coincé, flottant, entre deux mondes. Dans la première partie de ce chapitre, nous verrons de quelle manière se décline la déambulation spectrale dans les récits à l'étude, notamment par l'errance onirique chez Tabucchi et par le parcours piétonnier chez Saramago. C'est ensuite sous le signe du labyrinthe que nous verrons se rejoindre à nouveau les deux textes. Car « un spectre est toujours un revenant » (Derrida, 1993 : 32), et l'intertexte, amalgame de mots-spectres, est une revenance du texte qui a précédé. Sa survivance, qui fait du texte un passeur, dénonce aussi le fait qu'il est passé et dépassé (Hamel, 2006 : 49), qu'existe bel et bien la « frontière étanche entre hier et demain [qu'il ne cesse] pourtant de transgresser pour transmettre la mémoire culturelle » (49). Le fantôme défie le temps et, pour cela, remet en cause une logique linéaire de la temporalité en créant un labyrinthe uchronique⁶⁶. C'est ce qui est à l'origine de la répétition narrative :

La résurgence des poétiques de la répétition dessine ainsi un mouvement de revenance par lequel une configuration du temps se manifeste [...]. Or ces poétiques paradoxales, comme si elles réfléchissaient leur propre retour, comme si elles offraient la clé de leur apparition historique par une mise en abîme, racontent des histoires de revenants qui viennent transgresser la ligne du temps et troubler le repos des morts. (10)

Constitutif de la poétique qui s'élabore, le spectre se pose comme stratégie de bouleversement et d'entrecroisement des temporalités, il fonde par conséquent une généalogie nouvelle et un espace propice aux errements. En tant que figure omniprésente au sein de nos textes, le spectre se présente comme une porte d'entrée thématique idéale : ressuscitant les préoccupations que l'on connaît au biographique

⁶⁶ « L'intertextualité bouleverse le rapport du texte au temps : elle permet une articulation ferme entre passé et futur, puisque le texte présent est une réécriture d'un texte passé. Par conséquent, elle réinvente un texte passé tout en portant également en lui ce futur que constituent les textes en puissance qui attendent d'être écrits par des auteurs ultérieurs, caractéristique qui transforme, d'après Thiphaine Samoyault, le lecteur en lecteur "uchronique" dans la mesure où il fait l'expérience de la réversibilité du temps : on lui donne à voir un passé doté d'une connaissance de son futur et ce du point de vue du présent. L'intertextualité [...] permet de creuser diachroniquement le texte de fiction. » (Napoli : 445-446)

et à l'intertextuel, il introduit également les motifs de l'errance et de la filiation qui habitent les romans de Saramago et de Tabucchi. Il ne faut d'ailleurs pas oublier que ces deux thématiques sont centrales à l'œuvre pessoenne elle-même. En ce sens, le spectre traverse les textes à l'étude surtout en tant que signe d'une spectralisation générale des motifs du texte.

3.2 Déambulations : errer dans le rêve

« J'ai beaucoup rêvé. Je suis las d'avoir tant rêvé, mais non point de rêver. Rêver, voilà ce dont nul ne se lasse [...]. En rêve, j'ai tout obtenu. Je me suis réveillé aussi, mais qu'importe. Combien de Césars n'ai-je pas été ! » (LI : 132)

C'est dans les pages du *Livre de l'intranquillité* que l'on répertorie la quantité la plus imposante de références au rêve de toute la production pessoenne – l'un des grands textes qui sont présentés à la fin de l'ouvrage s'intitule d'ailleurs « De l'art de bien rêver ». L'onirisme y figure comme l'occasion d'un glissement : « [...] toutes les intentions de la vie, [Pessoa] les considère comme une somnolence, comme des choses proches du rêve ou du repos, qui se déroulent sans le vouloir dans l'intervalle situé entre la réalité et une autre réalité [...]. » (LI : 101) D'où, sans doute, l'impression « de n'être jamais réveillé » : « J'ignore si je ne rêve pas quand je vis, si je ne vis pas quand je rêve, ou si le rêve et la vie ne sont pas en moi des choses mêlées, intersectionnées [...]. » (LI : 292) Dans *Le Livre de l'intranquillité*, Pessoa/Soares rappelle constamment l'acuité avec laquelle il éprouve « cette fièvre d'être un dormeur de la vie [:] Oui, je le répète, je suis comme un voyageur se retrouvant soudain dans une ville inconnue, sans savoir comment il y est parvenu » (LI : 69). Cette situation imaginée par Pessoa n'est pas très éloignée de celle dans laquelle se retrouve le personnage de *Requiem*, et on peut imaginer que Tabucchi ait souhaité y faire écho.

Pour Pessoa, le rêve est une contingence de l'existence, mais aussi de la poétique : « J'écris comme un qui dors, et ma vie tout entière est un reçu sans signature » (LI : 162). Rappelons aussi que le rêve, dans ces pages, est investi d'une dimension spectrale, puisque, pour l'auteur, « seuls [s]es amis imaginaires, appartenant à un monde spectral, seuls les entretiens se déroulant en rêve possèdent [...] une réalité véritable » (LI : 78). Pessoa rapproche donc rêve et spectralité en présentant ses hétéronymes comme appartenant aux deux catégories, naviguant entre ces deux modalités de l'être. Or, pour Gabrielle Napoli, les rêves figurant dans les récits de Tabucchi, au même titre que le régime spectral, « interrogent une conception du temps et de l'Histoire tout en posant la question de l'héritage » (2010 : 331). Ainsi l'un comme l'autre tendent à gommer les limites entre réel et irréel (393) et se caractérisent par la puissance de leur virtualité. Frédéric Canovas abonde dans le même sens : pour lui, une œuvre onirique

porte la trace du rêve, c'est-à-dire de l'œuvre complète et idéale mais seulement rêvée et non achevée [...]. L'œuvre onirique n'est rien d'autre que le fantôme de l'œuvre qu'elle aurait dû être mais qu'elle n'est pas. Plus concrètement, une telle œuvre est le fruit d'un discours qui, à la recherche de lui-même, hésite entre [...] les genres [...] et ne peut se résoudre à se confiner au sein des limites circonscrites [par eux] (Canovas, 2000 : 23).

Le propre du rêve serait cette force de condensation et de transposition qui provoque inévitablement des débordements en dehors des frontières établies. Ainsi le retour spectral de l'histoire peut être mis en parallèle avec le retour du refoulé qui se déverse et prend forme dans le rêve (Napoli, 2010 : 378) : il est alors, lui aussi, un mode de la revenance. Par l'essence même de sa structure, le rêve favorise la forme elliptique, l'incohérence chronologique, le flottement du sens. Il est conjointement « un trait d'union entre le présent et le passé et entre la conscience et l'inconscient [,] un lieu a-logique [et] une surface où se projettent aussi bien la mémoire que l'imaginaire : c'est donc l'interface tabucchienne par excellence » (Abruggiati, 2008 : 12). Dans ce dévidement du récit, le parcours est forcément sinueux, tâtonnant.

En tant qu'espace interstitiel, le rêve est par conséquent le signe d'une ontologie en phase de glissement aussi bien qu'un espace de déambulation. Rien d'étonnant, donc, à ce qu'on le retrouve partout chez Tabucchi, à l'intérieur de la plupart de ses récits aussi bien qu'au sein de quelques titres et sous-titres. La même chose se produit à un degré supérieur dans les cas d'hallucination et de délire que suggèrent les désignations génériques des *Trois derniers jours* et de *Requiem*. Car le lecteur est surtout confronté à « une fiction qui fonctionne comme un rêve » (Bouju, 2003 : 188) : ainsi il ne s'agit pas seulement pour Tabucchi de donner à voir le rêve de ses personnages dans ses récits, mais de construire ces derniers selon une logique onirique, même lorsqu'ils évoluent dans ce qui se présente comme la réalité. Non contents de parcourir l'espace du rêve, déjà caractérisé par une ambivalence marquée, les personnages de Tabucchi voyagent entre ceux-ci et le réel.

C'est pourquoi ces récits de rêves n'apparaissent jamais sans quelque degré de complication⁶⁷. Ils constituent un paradoxe pour Ariane Eissen, la logique du récit de rêve et celle du projet biographique étant antagonistes (2004 : 224). En effet, le rêve échappe aux « contingences matérielles et trouve à s'exprimer dans la liberté et l'oblicité [, faisant ainsi] planer un doute sur ce qui est raconté » (355), alors que la biographie est le fruit d'une rationalisation, d'un ordonnancement séquentiel de l'existence. Les rêves représentent donc une stratégie de relativisation qui frappe la vérité supposée à l'énoncé – ou en tout cas déportent cette question de la vérité. Rappelons aussi que, chez Tabucchi, le rêve est intimement lié à l'intertextualité – les rêves racontés étant ou bien ceux d'autres auteurs, ou bien peuplés des personnages de certains d'entre eux. Ainsi, au même titre que cette dernière, le rêve procède d'un éclatement de la linéarité – du récit pour le rêve, de la lecture pour l'intertexte. Cet

⁶⁷ Le titre du recueil *Rêves de rêves* (*Sogni di sogni*, publié en 1992), par exemple, dédouble le mot pour le décliner selon ses deux acceptions : le rêve en tant qu'activité mentale, que l'on suppose aux personnages, et le rêve en tant qu'activité fantasmatique, que l'on attribue alors à Tabucchi.

éclatement, nous le verrons, contribue à faire du roman un labyrinthe puisqu'il multiplie les sentiers praticables du texte.

Dans *Les Trois derniers jours*, c'est par le rêve et l'hallucination que le personnage de Pessoa peut entrer en dialogue avec ses hétéronymes – ses spectres. Certains d'entre eux se présentent en sollicitant la permission de franchir le seuil de son rêve (TDJ : 63), d'autres encore apparaissent seulement si le personnage exige qu'on lui administre une potion de laudanum⁶⁸ (TDJ : 18). Dans *Requiem*, le cocktail préparé par Monsieur Manuel afin de garder éveillé le narrateur, qui s'apprête à entrer dans le musée, s'appelle paradoxalement un Janelas Verdes Dream (soit le nom du musée accolé à la traduction anglaise de rêve, ce qui pose le dialogue devant le tableau de Bosch davantage comme un rêve de dialogue ou, encore, un dialogue de rêve, celui qui aurait dû avoir lieu mais qu'il faut inventer pour insuffler un sens à la mort de Tadeus). Dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agisse d'aller ou de venir, le rêve semble constituer le sésame permettant aux personnages de pénétrer de nouveaux espaces.

Signe à la fois d'une errance des personnages et d'un égarement de la voix narrative, l'onirisme des fictions tabuchéennes se manifeste autant sur le plan énonciatif que diégétique. Lors de la clôture du second chapitre de *Requiem*, le narrateur visite le cimetière Dos Prazeres. Sa dernière phrase est une invocation du fantôme de Tadeus : « Salut, Tadeus, me voilà, je suis venu te voir. » (R : 32) Le troisième chapitre s'entame alors comme suit : « Eh bien, entre, dit la voix de Tadeus, tu connais la maison. Je fermai la porte derrière moi et j'avançai dans le couloir. »

⁶⁸ Bien que l'onirisme soit une caractéristique beaucoup moins marquante chez Saramago, il faut noter que c'est souvent grâce à celui-ci que le contact entre Reis et Pessoa se produit : par exemple, « Il a fermé les yeux quelques secondes, et lorsqu'il les a rouverts, Fernando Pessoa était là, assis au pied de son lit. » (AMRR : 135) ; « Ricardo Reis s'était endormi sans s'en apercevoir, il l'a compris en s'éveillant en sursaut, on avait frappé à la porte [...]. » (259) Bien évidemment, ce visiteur est Pessoa. D'ailleurs, plus le délai de neuf mois s'écoule – et donc plus il se rapproche du moment où il rejoindra Pessoa – plus Reis passe de temps à somnoler.

(R : 33) Selon une stratégie propre au rêve, le narrateur se déplace d'un lieu à l'autre sans qu'un mouvement n'ait lieu et sans que cela n'étonne quiconque. La parole seule précipite le personnage d'un endroit à l'autre dans un effet similaire à la condensation onirique. C'est que tout *Requiem*, finalement, est le produit d'un rêve du narrateur :

Figurez-vous que j'étais à Azeitão, [...] j'étais chez des amis, dans la ferme, sous un grand arbre un murier je crois ; j'étais étendu sur une chaise longue, je lisais un livre que j'aime beaucoup et voilà que je me retrouve ici – ah, j'y suis, c'était *Le Livre de l'intranquillité*, et vous, vous êtes le Boiteux de la Loterie [...], c'est là que je vous ai rencontré, dans ce livre que j'étais en train de lire sous un murier, dans une ferme à Azeitão. (R : 15)

Le rêve du narrateur permet la rencontre avec les morts du passé et avec les maîtres à penser, mais il autorise aussi une dissolution des récits les uns dans les autres. Lorsque Ricardo Reis visite Pessoa dans *Les Trois derniers jours*, il avoue ne jamais avoir quitté le Portugal et émigré au Brésil. À la place, dit-il, il s'est réfugié à Azeitão : « [...] dans une petite propriété chez des amis, j'ai passé toutes ces années dans une maison de campagne, devant la maison il y a un murier centenaire et sous ce murier j'ai écrit toutes mes odes [...] » (TDJ : 37) Un tel extrait suggère au lecteur que le narrateur de *Requiem* (texte écrit et publié avant *Les Trois derniers jours*) ne serait pas *seulement* un double de Tabucchi, mais s'apparenterait aussi à Reis. Dans cette logique, le rêve du narrateur de *Requiem*, lui-même propulsé dans l'univers pessoen, ne serait potentiellement qu'une ode écrite ou rêvée par Reis sous un murier d'Azeitão. Une autre de ces transitions survient dans *Requiem*, puisque le narrateur, lors d'une sieste en après-midi, rêve une rencontre avec son père, ce qui en fait un rêve de rêve. C'est que, comme le craint la Vieille Gitane, on « ne peu[t] pas vivre de deux côtés à la fois, du côté du rêve et du côté de la réalité », sans quoi « cela provoque des hallucinations, [on est] comme un somnambule qui traverse un paysage les bras tendus et tout ce [qu'on touche] commence à faire partie [du] rêve » (R : 26). Ainsi, l'avancée déambulatoire du personnage procède par contamination et englobe peu à peu tous les éléments du texte jusqu'à sembler déborder dans le réel même.

Un retour vers *Le Livre de l'intranquillité* permet de comprendre que, si le rêve est une activité déambulatoire – « je dors comme si je me promenais » (LI : 253) –, la déambulation est, quant à elle, une forme de rêve :

Lorsque je dors de nombreux rêves, je sors dans la rue, les yeux grands ouverts [...]. C'est alors, au beau milieu de la vie, que le rêve déploie ses vastes cinémas. Je descends dans une rue irréaliste de la Ville Basse, et la réalité des vies qui n'existent pas m'enveloppe tendrement [...]. (LI : 138)

En permettant des contractions temporelles et spatiales, le rêve, chez Tabucchi, organise une errance en donnant l'impression d'une déconstruction, d'une perte des repères. Par le retour des fantômes du passé, il devient aussi une déambulation à travers la mémoire du narrateur. Pour Bouju, cet entre-deux du rêve où erre le personnage est le signe clair de ce qu'il appelle la fiction-rêve (Bouju, 2003 : 188) car le lecteur tâtonne lui aussi à travers l'entrelacs des récits tabuchéen et pessoen :

Tabucchi dilate l'intertextualité au point de cacher les références à ses œuvres (futurs dans ce cas) à l'intérieur de la fiction narrative, puis de transférer une partie de narration d'un texte à l'autre, se moquant de la chronologie, et forçant le lecteur à devenir une sorte de Thésée qui, pour se diriger dans ce labyrinthe « archipélagique » narratif, a besoin du fil d'Ariane. (Brizio-Skov, 2009 : 186)

En abordant la question de l'espace urbain et de son rapport à la déambulation, nous saisissons l'occasion de lier la question du spectre et du labyrinthe en tant que lieux de l'intermédiaire. Agnès Morini remarque, dans les romans de Tabucchi, une omniprésence des trains, qui figurent un autre type d'espace transitif. Cela n'est pas innocent dans l'optique d'une reprise pessoenne – lui qui prônait si ardemment la pratique du *voyage immobile*, qui semble si bien se concrétiser dans l'idée du train, wagon en mouvement où le passager reste statique. Cette prédilection témoigne encore une fois d'une obsession pour « l'entre-deux spatial du déplacement d'un point à un autre [...] en relation symétrique avec l'entre-deux temporel que sont tous ces voyages » (Morini, 2012 : 62). Le voyageur, par sa fausse immobilité (semblable à celle du rêveur), se retrouve dans ce que Morini appelle « une position de

parenthèse » (63). Ses observations ne sont d'ailleurs pas sans rappeler la formule de Michel de Certeau selon laquelle, puisque les transports en commun, en grec, se désignent comme des métaphores (*métaphorai*), les récits constituent inversement une façon de se déplacer. À cet effet, nous proposerons une lecture certalienne de l'espace dans les romans de Tabucchi et de Saramago – en nous concentrant davantage sur ceux de ce dernier. Il s'agira alors de démontrer comment la construction romanesque de l'espace permet de formuler un commentaire sur le rapport de Pessoa à la ville de Lisbonne ainsi que sur le processus intertextuel à l'œuvre.

3.3 Déambulations : la ville et le labyrinthe

Le rapport de Pessoa à la marche est si fameux que le piéton de Lisbonne peut difficilement éviter, dans les métros comme dans les rues, d'être confronté à un hommage à l'auteur. Aussi est-ce juste qu'inversement, les textes qui récupèrent la figure pessoenne témoignent de l'importance que le poète accordait à la ville⁶⁹. Ainsi, nombreux sont les passages du roman de Saramago dans lesquels nous assistons à la déambulation de Reis dans Lisbonne⁷⁰ :

⁶⁹ « J'ai traîné aujourd'hui par les rues mes pieds et mon immense fatigue [...]. Ces grands parcs où passent les autres, ces jardins habituels pour tant de gens, ces allées merveilleuses où marchent ceux qui ne me connaîtront jamais ! [...] Et, au cœur de tout cela, je m'en vais par les rues, somnolant [...]. Un vent anonyme et lent m'a soulevé du sol, et j'erre, comme une fin de crépuscule, parmi les événements du paysage » (LI : 194); « Je descends une rue irréelle de la Ville Basse, et la réalité des vies qui n'existent pas m'enveloppe tendrement [...]. Je suis navigateur, sur une mer ignorée de moi-même » (LI : 138); « Écrire, oui, c'est me perdre, mais tout le monde se perd, car vivre c'est se perdre » (LI : 175); « Je poursuis quelques fois, en moi, impartialement, [...] des ponts sans un "d'ici" ni un "vers là-bas", des routes sans commencement ni fin, des paysages interversés [...] » (LI : 360). La liste de ces occurrences elle-même pourrait faire l'objet d'un mémoire.

⁷⁰ Rappelons que les *Odes* de Reis sont fortement marquées par cette idée de passage et de déambulation en tant que *trace* : « Si de cette mer calme, ici, mes profondes empreintes/ Trois vagues les effacent » (OP : 92); « La trace fugitive que le pied aboli/ Dresse dans l'herbe molle » (104); « Mais pour la trace demeurée de ce qui passe » (105); « Tu restes à l'écoute – et tes pas toujours plus/ Vont traînant » (112); « Nous passons. Il faut savoir passer en silence » (113); « Promenons-nous, Néaire, ensemble [...] » (113).

[D]ans la rua dos Douradores, il ne pleuvait presque plus, il a pu fermer son parapluie, lever les yeux et voir les hautes façades d'un gris de cendre, les rangées de fenêtres alignées (AMRR : 50-51).

[I]l a dominé la tentation d'appeler un taxi, a laissé filer le tram qui l'aurait déposé presque à sa porte, et réussi enfin à réprimer l'absurde anxiété, se forçant à être l'individu anonyme qui rentre chez lui (AMRR : 52).

Cette ville est sans doute celle où l'on voit fleurir avec le plus d'abondance cors et durillons, oignons et œils-de-perdrix, sans parler des ongles incarnés, énigme pédestre complexe qui nécessiterait une enquête particulière, et qui reste ouverte à toutes les investigations (AMRR : 59).

Les tracés médiévaux de ces rues, qui réservent des surprises à chaque tournant, n'ont rien perdu de leurs charmes, elles sont bien différentes des artères de nos villes modernes, tracées à angle droit et qui laissent tout voir (AMRR : 78).

La préséance accordée à l'activité piétonne, surtout dans les premières parties du roman, laisse facilement pressentir que Saramago privilégie un rapport direct entre la ville et son habitant. On voit Reis être surplombé par les façades, séduit par l'anonymat ou encore se réjouir du tracé sinueux de la capitale. Pourtant, certains passages, situés surtout dans la deuxième moitié du roman, montrent un Reis différent :

Seul à présent, clef à la main, Ricardo Reis parcourt une nouvelle fois toute la maison, il ne pense à rien, regarde simplement, puis il va à la fenêtre (AMRR : 238-239).

De la fenêtre sans rideau, Ricardo Reis regardait le large fleuve, pour mieux voir, il avait éteint la lampe de la chambre où il se trouvait (AMRR : 242).

Il retourne sur le devant de l'appartement, il regarde par la fenêtre sale la rue déserte, le ciel maintenant couvert et livide, [...] quelques personnes qui contemplant les natives et lèvent la tête de temps à autre pour interroger le ciel (AMRR : 252).

Il s'est approché de la fenêtre pour regarder la rue, les vieux étaient plantés sur le trottoir d'en face, insectes fascinés par la lumière, [...] l'ombre qui a surgi et s'est mise à les observer ne les a pas intimidés (AMRR : 252).

On remarque aisément l'inversion/ascension qui s'opère : du haut de son logement, Reis observe désormais par sa fenêtre le monde qui s'agite au bas de l'immeuble⁷¹ – la maison qu'il loue, rappelons-le, étant située au dernier étage. Les hommes sur le trottoir sont désormais décrits comme des « insectes » évoluant dans le quadrilatère des rues. Or, selon Anita De Melo, le parcours de « la rue indique pratiquement l'unique mouvement de Reis que nous pouvons noter en opposition à son attitude passive de spectateur⁷² ». On peut comprendre cette oscillation comme une hésitation entre deux postures, l'une retirée du monde, l'autre y baignant.

La seconde s'accorderait alors avec la vision de Lisbonne offerte par Soares, alors que la première renverrait à l'attitude qu'exprime Reis dans ses *Odes* : « Stylite inébranlable sur la ferme colonne/ Des vers où je demeure » (OP : 92) ; « Sage qui se contente du spectacle du monde » (OP : 117). Saramago ne se cache pas, par ailleurs, d'avoir eu pour projet de narguer dans son roman cette poétique de la distance affectée⁷³. Nous soutenons par conséquent que l'attitude de Reis, dans le roman de Saramago, favorise la production de micro-récits au sens où l'entend Michel de Certeau dans « Récits d'espace » (1990 : 178) : contrairement à la carte en tant que procédé narratif qui cherche à établir la lisibilité d'un lieu, les micro-récits brouillent cette lisibilité parce que l'expérience personnelle qui les porte, la pratique, les rend polyphoniques, voire dissidents. Le personnage saramaguien investirait donc tour à

⁷¹ De Melo en fait elle aussi la remarque : « Notamos como Lisboa é descrita em forma de um quadro, principalmente pelo fato de Reis estar olhando-a pela janela. » ; « Notons comment Lisbonne est décrite comme un quadrilatère, principalement en raison du fait que Reis l'observe par la fenêtre. » (2007 : 163 ; nous traduisons.)

⁷² « A rua indica praticamente o único movimento de Reis que vem em oposição a sua atitude passiva, de espectador. A travessia de uma rua indica uma atividade ativa, quase combativa » (De Melo, 2007 : 164 ; nous traduisons).

⁷³ Dans *Comment le personnage fut le maître et l'auteur son apprenti*, Saramago évoque ce qui a motivé l'écriture de ce roman : « Longtemps, très longtemps après, l'apprenti [...] eut l'audace d'écrire un roman pour montrer au poète des *Odes* quelque chose de ce qu'était le spectacle du monde en cette année 1936 où il lui avait fait vivre ses derniers jours [...]. C'était comme s'il lui disait : "Voilà le spectacle du monde, espèce de poète aux amertumes sereines et au scepticisme élégant. Amuse-toi, régale-toi, contemple, puisque ta sagesse consiste à rester assis..." » (1999 : 25)

tour ces deux modes de lecture de la ville dans un mouvement qui relaie l'hommage et la remise en cause, puisque la posture de Reis reste en fin de compte indécidable.

Dans « Marcher dans la ville », Michel de Certeau propose une opposition entre voyeur et marcheur en tant que modèles de relation à l'espace – l'un s'affiliant à la carte et l'autre au parcours. Le voyeur éprouve le plaisir « de surplomber, de totaliser le plus démesuré des textes humains » (140) qu'est la ville. Ces panoramas contribuent « à construire la fiction qui crée des lecteurs, qui mue en lisibilité la complexité de la ville et fige en un texte transparent son opaque mobilité » (141). Les marcheurs, à l'inverse, possèdent un savoir issu de l'expérience, puisque

le corps obéit aux pleins et aux déliés d'un "texte" urbain qu'ils écrivent sans pouvoir le lire [...]. Les réseaux de ces écritures avançantes et croisées composent une histoire multiple, sans auteur ni spectateur, formée en fragments de trajectoires et en altérations d'espaces (141).

On voit que les comparaisons certaliennes ne font pas que déterminer différents types de rapport à l'espace : ils établissent aussi une relation entre l'acte de lecture/écriture et la marche. Le terme « énonciations piétonnières » assimile la déambulation du marcheur à l'acte locutoire (*speech act*) et associe la posture du voyeur à une grammaire des lieux.

Ainsi le piéton, en pratiquant la ville, actualise des propositions et négocie avec la règle pour produire un tracé, une trajectoire singulière. Dans le même ordre d'idée, si l'on transpose l'analogie sur le plan lectoral, parcourir la ville revient à réactiver les sens d'un texte en y cheminant selon sa propre interprétation. Chez Saramago, c'est entre autres ce qui se produit : comme le souligne Amorim (2010 : 214), le fait que le parcours de Reis soit déterminé par des repères comme le Chiado (AMRR : 21), la tombe de Pessoa (AMRR : 44), le Zé-Povinho de Bordalo, l'Apollon du Belvédère (AMRR : 73) ou la statue de Camões (AMRR : 71) donne

l'impression que celui-ci circule au sein d'un héritage⁷⁴, mais surtout qu'il s'y perd. Rappelons d'ailleurs que Reis ne cesse de relier ces lieux de culture, comme s'il voulait créer des ponts entre eux et qu'à force d'évoluer en cercles concentriques autour du géant Adamastor, il espérait circonscrire par le tracé de ses pas le monument autant que l'œuvre dont il est issu. Pessoa dira d'ailleurs que, pour s'orienter dans la ville, il doit d'abord repérer la statue de Camões, qui lui sert de point de départ (AMRR : 411). Cette information est loin d'être anodine lorsqu'on sait l'importance de Camões au sein du canon portugais, dont il est aussi le point de départ symbolique⁷⁵. Ainsi, le parcours dans la ville est redoublé par une carte culturelle dans laquelle le personnage erre. Comme le rêve tabuchéen, la ville saramaguienne est une mise en forme du spectre intertextuel. Moins que de pointer l'apparition ectoplasmique elle-même, sert surtout à révéler le type de rapport qu'établit le sujet pour négocier sa relation avec elle.

En ce sens, le Reis proposé par Saramago adopte une pratique « délinquante » de l'espace, c'est-à-dire qu'il « n'existe qu'en se déplaçant, [qu'il] a pour spécificité de vivre non en marge mais dans les interstices des codes qu'il déjoue et déplace » (226). Puisque la carte « permet de le lire [le monde], d'être un œil solaire, un regard de dieu [, qu'être] ce point voyant, c'est *la fiction du savoir* » (140), la position du marcheur porterait à l'inverse *le savoir de la fiction* saramaguienne. Elle ne produirait pas un ordonnancement du savoir en tant que narration, mais pointerait justement ce que seule la fiction est en mesure de révéler, soit l'absence d'un récit unique et unifiant qui puisse prendre en charge la vérité. Cela explique en partie pourquoi Reis joue alternativement de deux attitudes contraires, cette ambivalence incarnant une

⁷⁴ Pour De Melo, « [l']espace physique devient espace littéraire, le moyen par lequel l'identité fragmentée de Reis lutte pour se comprendre. » (« o espaço físico se torna o espaço literário, o meio pelo qual a identidade fragmentada de Reis pelega para se compreender ») (De Melo, 2007 : 164).

⁷⁵ Saramago livre au lecteur et commente le nom des rues parcourues par Reis, noms qui. Dans un contexte plus large, les noms des rues, pour de Certeau, « rappellent ou évoquent les fantômes (morts supposés disparus) qui bougent encore, tapis dans les gestes et les corps en marche [...] » (1990 : 158)

manière de ruser avec le texte qu'est la ville – et la ville qu'est le texte pessoen, où il circule alors à sa guise. Car le délinquant n'est pas extérieur au système, il en est un élément interne perturbateur, un passeur ou un métisseur au sens où il produit la cohabitation de zones géographiques⁷⁶ ou discursives. Il n'est donc pas contestataire à proprement parler – pas plus que ne l'est la reprise intertextuelle ou biographique saramaguienne, située du côté de la nuance.

Sans transgresser les discours, la délinquance les prend en compte dans une synthèse critique mettant de l'avant la relativité d'un caractère de légitimité ou d'exclusivité qu'ils pourraient se donner. La réflexion critique apparaît comme une pratique délinquante de l'espace discursif. C'est pourquoi Michel de Certeau pense la frontière en termes de bornage, soit en invoquant un type de délimitation qui trace une bordure néanmoins perméable, en pointillés⁷⁷. La borne limite un espace, mais elle n'est pas non plus caractérisée par la même étanchéité que la clôture ou le mur. Elle signe la différence sans bloquer les possibilités de circulation. En ce sens, elle est une image de la frontière qui explicite davantage la perméabilité des rapports entre l'intérieur et l'extérieur d'une zone donnée, elle sous-entend donc des rapports d'échanges et de contamination entre les lieux. Cela fait du Reis saramaguien un personnage que Marie Scarpa qualifierait de « liminaire », c'est-à-dire à mi-chemin d'un rite et donc en marge du social, par lequel il n'est ni rejeté ni agrégé. Pour Scarpa, qui travaille dans une perspective ethnocritique, quoique tous les personnages traversent des rites, certains semblent bloqués sur un seuil, inachevés, mal initiés (2011 : 180). Cette observation est pertinente pour nous surtout « dans la mesure où

⁷⁶ Par exemple, les pérégrinations du personnage qui circule des quartiers pauvres aux cabinets de médecins de la Baixa tracent le contour d'un texte géographique mais aussi social propre à la ville.

⁷⁷ La borne barre un passage, mais elle indique également un emplacement. Elle agit donc comme ligne de partage entre deux endroits mais elle peut occuper cet endroit – ou être conçue en elle-même comme endroit. Elle indique une distance, une direction, une limite de vitesse : c'est donc qu'elle a la possibilité de prescrire un usage, qui n'est pas exactement l'usage d'un lieu fixe puisqu'elle s'applique à la route, qui relèverait peut-être plus de l'espace en raison de la circulation s'y effectuant. Enfin, la borne est le point d'un circuit et permet d'établir une connexion.

[un] personnage liminaire, faisant le détour par l'Autre comme tout un chacun, ne parvient pas à *revenir* de cette altérité » (181 : nous soulignons). Le spectre est une incarnation fréquente du personnage liminaire en tant que figure transitoire entre le monde des vivants et celui des morts. C'est entre autres pourquoi les personnages de Saramago et de Tabucchi, lorsqu'ils perdent leur chemin dans la ville, s'égarer aussi entre ces deux mondes.

Dans *Requiem* et *Les Trois derniers jours*, l'une des constantes est le trajet en taxi qui déroule le fil des rues parcourues. Or, dans les deux romans, les chauffeurs sont confrontés à un cul-de-sac ou à un barrage. La similitude se poursuit lorsque, dans les deux cas, ils sont contraints d'emprunter un sens unique en sens contraire. Dans *Les Trois derniers jours*, Pessoa reconnaît Coehlo Pacheco, l'un de ses hétéronymes, en la personne du policier qui donne accès à ce chemin illicite à travers le labyrinthe lisboète (TDJ : 15) ; dans *Requiem*, le chauffeur n'a aucune connaissance pratique de la ville : « sans connaître les rues, je connais bien la ville, ça oui, je ne me perds jamais, simplement je ne connais pas le nom des rues » (R : 19), dit-il. C'est par conséquent le narrateur qui doit indiquer la route à suivre (R : 24). En lui fournissant un mauvais itinéraire, il oblige le chauffeur à s'engager sur un chemin parallèle. Dans le premier cas, ce voyage qui emprunte des chemins interdits mène Pessoa à son lit de mort ; dans le second, il entraîne le narrateur jusqu'au tombeau de Pessoa. Le fait que le narrateur arrive au cimetière en passant par une rue au nom inconnu empruntée en sens inverse relève des pratiques délinquantes de la ville et permet au personnage d'accéder au monde des rêves ou à celui des morts, un espace qui autrement lui serait inaccessible. Le Reis de Saramago éprouve le même genre de confusion due à la perte de ses repères :

[...] il lui semble arriver à un carrefour, à la croisée de quatre ou huit routes qui, si on les suivait l'une après l'autre, aboutiraient toutes au même point, au même lieu, l'infini [...]. Si par hasard le sens et la direction ne coïncident pas, cela n'a aucune espèce d'importance [...], le nord devient le sud et le sud le nord, le soleil s'est arrêté entre l'est et l'ouest [...]. (AMRR : 106)

Parce qu'ils errent, les personnages saramagiens et tabucchéens ne sont pas seulement des marcheurs mais aussi des flâneurs au sens attribué par Benjamin aux figures baudelairiennes. Car avec la métropole apparaît le désir de disparaître, de s'éprouver autre dans un « devenir-spectre » (Sheringam, 2012 : 91). Selon André Carpentier, « tout en habitant la ville, le flâneur se retrouve constamment en exil, étranger dans sa propre ville » (2004 : 36), ce qui augmente pour lui les possibilités de se perdre dans ses dédales. Aussi n'est-il pas surprenant qu'abondent les références au labyrinthe dans *L'année de la mort de Ricardo Reis* mais aussi dans les deux textes de Tabucchi.

Dans la dichotomie proposée par de Certeau entre marcheur et voyeur, le second se comporte comme Icare, qui « peut ignorer les ruses de Dédale en des labyrinthes mobiles et sans fin. Son élévation le transfigure en voyeur. Elle le met à distance » (1990 : 140). Cette analogie n'est pas étrangère à celle que propose Bertrand Gervais dans son essai sur le labyrinthe. Il y rappelle que Dédale, enfermé dans son propre labyrinthe, imagine des ailes grâce auxquelles il pourra surplomber celui-ci, « c'est-à-dire [...] changer littéralement de plan (passant de l'horizontal au vertical) » (2008 : 28). Or, pour Gervais, il existe deux types de savoirs sur le labyrinthe, lesquels déportent la dichotomie certalienne : la perspective de Dédale, qui renvoie au *savoir* de l'architecte, et l'*expérience* à l'aveugle de Thésée, qui procède par tâtonnements. Ces deux rapports au labyrinthe lui servent « d'allégorie de la lecture, séparant une saisie initiale du texte, à la Thésée, [...] et une compréhension intensive, qui repose sur une maîtrise de ses divers aspects » (Gervais, 1998 : 6). Ainsi l'approche dédaléenne est dépouillée en partie de sa connotation négative.

Chez Saramago, le labyrinthe est un mot faisant régulièrement retour dans le corps du texte. Mentionnons à nouveau que le roman emporté par Reis s'intitule *The*

God of the Labyrinth et qu'il s'agit, selon Amorim, d'une miniature métaleptique du roman saramaguien. L'arrivée de Reis à Lisbonne est décrite comme une entrée dans le labyrinthe : « Ces façades sont la muraille qui occulte la ville, le taxi les longe, lentement, à la recherche d'une brèche, d'une ouverture, d'une porte dérobée, l'entrée du labyrinthe. » (AMRR : 22) Cependant, la figure labyrinthique fait aussi retour sous forme de dispositif narratif : l'énonciation saramaguienne – qualifiée de méandreuse par Amorim – fonctionne à la manière d'un labyrinthe où l'écoulement de la parole, son flot presque ininterrompu, tente d'égarer le lecteur et de le faire avancer difficilement, de favoriser ses trébuchements, ses demi-tours. Les digressions du narrateur et la profusion des virgules produisent un véritable dédale énonciatif. L'absence de tirets ou de marqueurs désignant l'identité de celui qui prend la parole lors des dialogues contribue fortement à cet effet de désorientation – notons que c'est le cas chez Saramago, mais aussi chez Tabucchi. Au fil d'Ariane, qui permettait à l'origine de quitter le labyrinthe, se substitue le fil de la parole, fil brisé rendant laborieuse la découverte d'une sortie.

Pour Reis, ce n'est pas seulement « l'homme [qui] est le labyrinthe de lui-même » (AMRR : 112) mais la pensée « qui se pense elle-même ou qui simplement pense, assistant, étonnée, au dévidement de son fil qui la conduit à travers des chemins et des corridors inconnus » (AMRR : 122). À ces éléments s'ajoute la mémoire, « cet amas de choses disparates et néanmoins cohérentes, déjà entamées par l'anéantissement de ce qui existait autrefois » (AMRR : 75). Or, pour Gervais, le labyrinthe est justement le lieu de l'oubli (2008 : 15), affirmation qui semble constituer un paradoxe au regard des parcours littéraires que Reis effectue dans Lisbonne, parcours de mémoire servant à retracer une généalogie. Gervais rappelle cependant que l'oubli n'est pas l'autre de la mémoire (17) mais sa condition d'existence, la seconde étant un récit fait de trous ne pouvant prendre forme sans le concours d'une discrimination. Dans cette optique se rapprochent la figure du labyrinthe et le processus intertextuel, ce dernier se

présentant comme une déambulation à travers l'œuvre pessoenne chez Tabucchi ou à travers l'histoire littéraire du Portugal chez Saramago. Car cette errance occupe un rôle cognitif, elle « n'est pas qu'une déambulation dans un espace sans repères ; elle est aussi une pérégrination dans un dédale de pensées qui allient le possible au passé, les attentes entretenues aux souvenirs ressassés » (71). Si Gervais comprend le fil reliant Ariane à Thésée comme celui qui se déroule entre l'oubli et le rappel (92), pour nous il représente aussi le lien unissant l'auteur en quête de sa poétique et son modèle. Cette supposition est similaire à celle de Jean-Christophe Bailly, pour qui l'intertextualité est une entreprise de dévidage de « la pelote, l'immense et enchevêtrée pelote du langage, [où chaque mot est] comme un fil qu'on tire mais pour qu'aussitôt il y retourne » (Engélibert, 2008 : 13), à la manière du tissu tissé et retissé à l'infini par Pénélope, linceul par lequel elle prétend vouloir voiler le corps du père. Finalement, peut-être est-ce une image encore plus juste de l'intertextualité que celle où s'active l'auteur à produire incessamment l'ouvrage pouvant recueillir le corps paternel. Loin d'entrer en contradiction avec nos textes, cette idée est même renforcée par l'analyse du rôle problématique qu'y joue la filiation. Car il ne faut pas l'oublier : au centre du labyrinthe se cache le minotaure⁷⁸, mi-bête mi-homme, mi-monstre et mi-fils, qui convoque dans son sillage un imaginaire monstrueux de la paternité.

3.4 Paternité problématique et dévorations : le travail du ventre

Tous me prenaient pour un de leurs proches : nul ne savait qu'il y avait eu échange à ma naissance. Ainsi je fus semblable aux autres sans aucune ressemblance, frère de chacun sans être d'aucune famille. (LI : 412)

Dans *Le Livre de l'intranquillité*, le rapport de Pessoa à la filiation fait régulièrement retour et se présente rarement comme exempt d'une certaine ambiguïté.

⁷⁸ Dans son roman, Saramago parle d'ailleurs des militaires comme de « minotaures vêtus de kaki » (AMRR : 450), ce qui reconduit bien l'idée de la guerre à la fois comme labyrinthe et comme naissance du monstre.

On peut y lire le dégoût qu'évoquent pour lui les choses du corps en tant qu'« offense que [lui] fait la matière » (LI : 329), ou tomber sur des passages où il exprime « l'horreur de la fécondation [et] de l'enfantement » (LI : 465). C'est sans doute pourquoi Pessoa insiste tant pour se définir comme un orphelin : « En fin de compte, qui suis-je, lorsque je ne joue pas ? Un pauvre orphelin abandonné dans les rues des sensations, grelottant de froid aux coins venteux de la réalité [...] » (LI : 118). Si le poète devient orphelin dès lors qu'il ne joue pas, c'est qu'il cesse de l'être dès lors qu'il joue : ainsi feindre/écrire est une manière d'engendrer des liens « familiaux ». L'écriture produit une lignée, celle des hétéronymes, dont il faut par ailleurs noter l'absence de famille (ils sont pour la plupart décrits comme orphelins et sont tous célibataires). Nous l'avons évoqué précédemment, les hétéronymes sont des frères qui constituent la seule véritable famille du poète, lequel pleure ses mauvais poèmes à la manière d'un père pleurant ses enfants morts (LI : 244) ou encore compare le sentiment provoqué par la perte d'un texte à celui d'une mère à laquelle on arrache son fils (LI : 144). Pour celui qui écrit un fragment intitulé « À la gloire des femmes stériles », dans lequel il soutient que « seule est noble, seule est digne la stérilité. Seul le meurtre de ce qui n'a jamais été est élevé, pervers autant qu'absurde » (LI : 339), il est clair que la procréation suscite une horreur relevant de l'organique⁷⁹ – et qu'à l'inverse, la création est présentée comme seule échappatoire au corps. Le fait que cette répugnance soit intimement liée au bas corporel plus qu'à la filiation elle-même s'avère d'autant plus probant lorsqu'on considère que ce thème, extirpé de ses considérations biologiques, revient sous un jour beaucoup plus positif. Ainsi le poète dira-t-il avoir « accouché de [s]on être infini, mais [avoir] dû [s]'arracher de [lui]-même au forceps » (LI : 51). Les métaphores de ce genre abondent dans le texte et témoignent de l'obsession pessoenne pour l'auto-engendrement. Elles servent aussi à figurer l'étrangeté au monde de l'auteur qui

⁷⁹ « Comment ne pas être dégoûté d'avoir une mère, à l'idée d'avoir été vulvaire aussi à l'origine, et mis bas de façon aussi dégoûtante ? » (LI : 464)

considère ses hétéronymes, c'est-à-dire ses spectres, comme seule fratrie. Car le fantôme qui revient, comme le démontre Derrida en employant l'exemple d'Hamlet, est souvent celui du père, ou plus généralement de l'ancêtre, du prédécesseur.

Par ailleurs, les œuvres usant d'un procédé de mise en fiction de l'auteur, rappelle Pluvinet,

réactivent implicitement la métaphore commune de la paternité pour désigner la création et la propriété littéraires qui s'est figée en lieu argumentatif, à la seule différence que la relation est devenue réversible dans la fiction – l'auteur peut occuper la place du père mais également celle du fils [...] : il s'agit de donner forme à l'autorité d'autrui (position du fils) tout en instaurant sa propre autorité (position du père) (2009 : 482).

C'est pourquoi les textes à l'étude font preuve d'une grande sensibilité face à cette question de la filiation. Parce que la maternité et l'enfantement engagent un imaginaire de la répulsion chez Pessoa, les auteurs ne peuvent faire autrement que de composer avec cette vision pour engendrer un dialogue. Ainsi, les figures paternelles mises en échec abondent dans nos trois textes ; en contrepartie, ils sont porteurs, comme la figure du copiste, d'une vision féconde de la reproduction au sens intertextuel. Aussi cette représentation se place-t-elle sous le signe de l'ambiguïté. Il s'agira désormais d'étudier la manière dont se décline et se transpose la question problématique de la filiation dans les romans de Saramago et de Tabucchi en tant qu'ils sont une reprise pessoenne mais aussi un commentaire portant sur le motif même de la reprise. Nous verrons ensuite comment cette question rejoint celle de la manducation cannibale et du corps sous le signe du ventre.

D'emblée, la conversation entre Pessoa et Caeiro qui figure dans *Les Trois derniers jours* pose la relation entre l'auteur et son hétéronyme comme une appartenance d'ordre filial. Lorsque Caeiro demande à Pessoa comment il est possible qu'il soit *devenu* son père et maître, Pessoa répond : « [...] le fait est que j'avais besoin d'un guide et d'un coagulant, je ne sais si je me fais bien comprendre,

autrement ma vie aurait volé en éclat, grâce à vous j'ai trouvé une cohésion, en réalité c'est moi qui vous ai élu comme père et Maître. » (30) Si cette élection apparaît si clairement dans ce dialogue, elle s'inscrit aussi en filigrane dans celui avec Campos, qui fait preuve d'ingérence dans la vie amoureuse du poète, ainsi qu'avec Soares lorsque Pessoa lui confie avoir hésité entre la possibilité de se trouver une famille et celle de se jeter dans le Tage. Saramago fait également dire à Reis que chaque hétéronyme est pour lui un « demi-frère » (262). Ainsi se produit un double mouvement : d'une part, les hétéronymes s'inscrivent dans un imaginaire de la famille ; de l'autre, les figures familiales du texte sont inscrites dans un imaginaire de l'hétéronymie.

Bien qu'il soit italien, Antonio Tabucchi connaît très bien le portugais. Dans sa préface à *Requiem*, il explique pourquoi il choisit de rédiger ce texte dans cette langue seconde : « [...] je me suis rendu compte que je ne pouvais pas écrire *Requiem* dans ma propre langue, mais qu'il me fallait user d'une langue différente, une langue qui soit un lieu d'affection et de réflexion. » (R : 7) D'emblée donc, l'auteur rejette sa langue maternelle pour en élire une autre. Cette hétéroglossie présente déjà la filiation sous le signe du métissage. C'est sans doute pourquoi certains des personnages de Tabucchi vont aussi préférer adopter une langue étrangère aux dépens de leur langue maternelle. Le personnage qu'est Pessoa, par exemple, parle essentiellement anglais. Pour ce lusophone qui disait que la langue portugaise était son pays, cela constitue presque une condamnation à l'exil, une expulsion de la *mère-patrie*. Tabucchi fait donc écho au sentiment apatride de Pessoa en usant de cette stratégie linguistique. Les personnages éprouvent une difficulté certaine à parler dans la langue de la mère et élaborent des tactiques de contournement à son égard. Ce rapport à la langue maternelle se complique encore lors d'un rêve du narrateur dans lequel il rencontre son père décédé : « Il se tenait debout au fond de la chambre, appuyé à la commode [...]. Il était habillé en marin, et devait avoir vingt et quelques années, mais c'était bien mon père, pas d'erreur possible. » (R : 53) Le fait que le père mort parle

portugais, alors qu'il connaissait uniquement l'italien de son vivant, resserre encore plus étroitement ce rapport entre langue élue et réaffiliation, cette idée de l'altérité de la langue maternelle comme marqueur d'une étrangeté à soi-même.

Il est significatif que le père paraisse plus jeune que son propre fils, la filiation mise en scène étant subvertie par une interversion de leur rôle respectif qui évoque l'hétéronymie. Ce n'est d'ailleurs pas sans rappeler la scène du carnaval de Lisbonne se déroulant dans le roman de Saramago, où les adultes sont déguisés en nourrissons affublés de couches et de bavoires, alors que les enfants portent des costumes d'adultes, engoncés « dans de longues robes à crinoline, se tord[a]nt la bouche pour tenir une pipe entre leurs dents de lait, [avec] leurs moustaches et leurs favoris » (AMRR : 186). La configuration de la lignée est subvertie par le comique carnavalesque dont se teinte la scène et met la descendance en déroute. Le fait que le fantôme de Pessoa ait neuf mois pour circuler à sa guise avant de disparaître – « j'ai encore huit mois pour circuler à ma guise, [...] c'est la bonne mesure, [...] exactement le temps que nous passons dans le ventre de notre mère, c'est une question d'équilibre, je pense » (AMRR : 93) – relève aussi d'une inversion du processus de gestation où la mort se présente comme une régression au statut de progéniture dont les vivants sont dépositaires, alors que la chronologie habituelle suggère l'inverse. Comme le soutenait Pluvinet, ces auteurs aspirent à devenir à la fois pères de l'œuvre à venir et fils de l'œuvre antécédente.

Par ailleurs, au fil du dialogue entre le fils et le père dans *Requiem*, on apprend que ce dernier est mort d'un cancer du *larynx* et que lors de son opération, une perforation de l'*œsophage* avait mis sa vie en danger. Ces deux organes, en plus de posséder une fonction digestive sur laquelle nous reviendrons, sont essentiels à la production des sons, donc à la parole. La meurtrissure de ces organes au rôle phonatoire suggère une mutilation, une détérioration de la parole paternelle – qui peut alors s'apparenter avec la parole pessoenne que le livre vient, après tout, altérer pour

la reconstruire ensuite. Sur le plan symbolique, cette anastomose – c'est-à-dire la reconstitution chirurgicale – de l'œsophage paternel s'oppose aux métastases du cancer du larynx, dans lequel la tumeur naît de la reproduction défectueuse de cellules identiques. La création qui découle de la reproduction effrénée du même est présentée comme néfaste, alors que les stratégies de reconstruction sont mises en valeur et semblent rendre à nouveau possible l'énonciation, puisque c'est le cancer qui fait taire le père et l'opération qui l'extirpe de son mutisme⁸⁰.

Chez Saramago et Tabucchi, les « pères défectueux » abondent. Lors de leur rencontre, le narrateur de *Requiem* demande au spectre de Tadeus, un ami de longue date, s'il a incité Isabel, leur amante commune, à avorter en secret. Cette intervention chirurgicale à laquelle elle a succombé rapproche déjà l'enfantement et la mort. Par ailleurs, tant le narrateur que Tadeus ignorent l'identité du père, ce qui accentue encore l'ambiguïté jetée sur l'acte de procréation *et* de réécriture, laissant alors supposer qu'on ignore aussi selon quelles modalités l'auteur est légataire ou créateur. Dans le roman de Saramago, *Marcenda*, dont le bras est paralysé depuis le décès de sa mère, sait très bien que si son père fait tous les mois le voyage de Coimbra à Lisbonne, ce n'est pas, comme il le prétend, dans l'espoir que les médecins de la capitale parviennent à la soigner, mais bien pour entretenir en secret sa maîtresse. Lidia, l'amante de Reis, est elle-même née de père inconnu : lorsqu'elle apprend au personnage principal qu'elle est enceinte et qu'elle souhaite garder l'enfant, il répugne à le reconnaître légalement. Pour lui, le père est « un accident nécessaire. Sans doute, mais [...] si peu qu'il pourrait mourir aussitôt après, comme le bourdon ou la mante religieuse » (AMRR : 416).

Cette idée de la dévoration de la mère ou de la mère dévoratrice fait régulièrement retour dans le texte, notamment lorsque Reis tombe sur la rubrique du

⁸⁰ Cette proposition va dans le même sens que la visite du personnage au Musée National de Lisbonne évoquée au chapitre II et suggère aussi un rapport positif à l'imitation.

courrier des lecteurs en consultant son journal. D'une pertinence diégétique quasiment nulle, cet épisode occupe pourtant plusieurs pages :

J'ai une femelle fox-terrier, bavarde, qui a déjà eu deux portées, et je l'ai surprise, chaque fois, en train de dévorer ses chiots, pas un n'en a réchappé, dites-moi ce que je dois faire, monsieur le rédacteur. Cher lecteur et consultant, le cannibalisme des chiennes est en général dû à une mauvaise alimentation au cours de la gestation, une carence en régime carné notamment, il faut lui donner une nourriture abondante, [...] et si ces conditions une fois remplies elle ne perd pas cette mauvaise habitude, il n'y a qu'une solution, tuez-la ou ne la laissez pas couvrir, qu'elle se débrouille avec son rut, ou faites-la opérer [...]. Ricardo Reis [...] pense [...] au nom qu'il faudrait donner à cette chienne [...], un nom qui vient d'Ugolino della Gherardesca, le comte cannibale qui dévora tous ses enfants et petits-enfants [...]. Voilà donc Ugolina, mère qui dévore ses enfants, tellement dénaturée que ses entrailles ne tressaillent même pas quand ses mâchoires déchirent la peau tiède et douce des petits êtres sans défense qu'elle tue en brisant leurs os tendres, et les petits chiots gémissants meurent sans voir qui les dévore, la mère qui les a enfantés, Ugolina, je suis ton fils, ne me tue pas. (AMRR : 35-36)

Véritable fantôme du texte qui hante ses périphéries, cette Ugolina revient à plusieurs reprises dans le roman et en devient un motif récurrent. Avec elle, elle rapatrie dans le texte un imaginaire carnassier de la maternité/gestation. On peut lire qu'« Ugolina, la chienne ivre de sang, marche dans les rues désertes de Lisbonne, grognant aux portes, hurlant sur les places et dans les jardins, mordant furieusement ce ventre où grandit déjà la prochaine portée » (AMRR : 37). La chienne fait un autre retour une trentaine de pages plus loin (AMRR : 71) puis revient encore en page quatre cent, où on lit : « [...] le fœtus abandonné, les carambolages de voitures, le veau à deux têtes, la chienne qui allaite des chatons, au moins une que ne ressemble pas à Ugolina qui a dévoré ses petits. » (AMRR : 400) Comme le spécifie le narrateur, la chienne tire son nom d'un personnage historique rappelant Cronos, gardien du temps qui épouse sa sœur et dévore sa lignée⁸¹. Le rapport à un tel mythe suggère une inversion de la

⁸¹ Dans les *Odes* de Reis, on peut d'ailleurs trouver quelques références à ce personnage mythique : « Passe le temps/ Ne nous dit rien./ Nous vieillissons./ Sachons, quasi/ Malicieux, nous/ sentir partir./

chronologie généalogique (le fils devant survivre et succéder au père et non pas l'inverse) et caractérise l'espace matriciel, la parturition, mais aussi la naissance en tant que processus violent. Les veaux à deux têtes, les fœtus abandonnés, la chienne allaitant des chatons ne semblent pas non plus relever d'un type de filiation particulièrement sain. Or, nous le démontrerons, ces apparitions sont loin d'être gratuites et peuvent nous aider à comprendre comment Saramago et Tabucchi situent leur pratique par rapport à celle de Pessoa. C'est par l'imaginaire du ventre que nous pouvons relier entre elles ces deux thématiques de la gestation et de la digestion, dans lesquelles le ventre serait le lieu où pourrait se développer une promiscuité entre les deux fonctions. Ainsi l'intertextualité participerait de l'une comme de l'autre et c'est pourquoi, malgré le dégoût de Pessoa pour le corps, ce dernier fait immanquablement retour au sein des hypotextes.

3.5 Autorité et enjeux cannibales de la création

Car ma chair est une vraie nourriture, mon sang une vraie boisson. Qui absorbe ma chair et mon sang habite en moi et moi en lui. De même que je vis par le Père vivant qui m'a envoyé, de même celui qui se repaît de moi vivra par moi.
(Jean, 6.53-57)

Dans son ouvrage *Le corps du héros*, Francis Berthelot décrit le personnage en ces termes : « Le personnage de roman, c'est à la fois sa faiblesse et sa force, est un ectoplasme. Il prétend avoir un corps, mais il n'en a pas. » (1977 : 6) Pessoa s'évertue pourtant à convaincre son lecteur de l'inverse : qu'il n'a pas de corps alors qu'il en possède un. La représentation du corps dans le texte et sa promiscuité avec la question littéraire est une tactique pointant vers l'importance primordiale du mélange et de la réappropriation puisque « le corps est à comprendre comme une sorte d'embranchement où se noue et se dénoue le sens, où se joue et se déjoue

À rien ne sert/ De faire un geste./ Nul ne résiste/ Au dieu atroce/ Qui ses enfants/ Toujours dévore. »
(Pessoa, 2001 : 110)

l'appartenance à une *famille*, à une *histoire*, à l'Histoire » (Oberhuber, 2013 : 13 : nous soulignons⁸²). L'idée selon laquelle l'œsophage est un organe dont la parole comme la digestion relèvent, ce qui suggère un rapport de proximité entre énonciation et manducation, est renforcée par le repas pris en compagnie de Pessoa, où le menu est qualifié de « littéraire⁸³ », tous les plats étant inspirés d'une œuvre portugaise qui semble alors être ingérée par les personnages. C'est peut-être aussi la raison pour laquelle Tabucchi est aussi généreux dans la description des plats que mangent ses personnages, plats qui sont au demeurant très nombreux et souvent composés de tripes, de sang cuit, de rognons cuits dans la graisse. Ce n'est pas anodin qu'une place aussi importante soit accordée, dans le texte, à l'ingestion de matières organiques, d'autant plus que les tripes ou les reins jouent un rôle dans la transformation et la filtration. Selon les travaux de Karine Hubert (fondés sur ceux de Freud et de Lévi-Strauss), il existe une proximité indéniable entre l'acte de procréer et celui de manger, proximité venant du fait qu'ils font tous deux objets d'interdictions et de codifications sociales strictes convoquant à la fois le corps et le symbolique, mais découlent également du rapport dévorateur mère/enfant de la phase cannibalique traversée par chaque sujet. Lors de l'acte cannibalique, il y a concrétisation dans le réel d'une perte se jouant à l'origine sur le plan symbolique et qui cherche, en devenant effective, à s'abolir. À l'inverse, il s'agit aussi d'une puissante *matrice symbolique* (Hubert, 2012 : 69) des enjeux de la filiation et il n'est par conséquent pas innocent de trouver, au sein des textes littéraires, des occurrences qui renvoient à la fois à la dévoration et à la procréation lorsqu'il est question de réseaux généalogiques symboliques ou effectifs.

⁸² Le corps fonctionne aussi comme surface d'inscription des signes – Freud l'a généreusement démontré avec la question symptomatique – qui rapproche corps et corpus. Il en est ainsi avec le corps de Marcenda, qui devient partiellement inerte suite à une mort qu'elle n'arrive pas à verbaliser (AMRR : 148).

⁸³ « Eh bien, dit Mariazinha, voyons un peu, nous avons du turbot "Tragico-Maritime", de la sole intersectionniste, dans anguilles de Gafeira à la mode de Delfim et de la morue "Escarnio e Maldizer". » (R : 111)

Tabucchi, dans une entrevue avec Francesca Isidori, affirme par ailleurs que « la littérature est un grand ventre » (Tabucchi, 2001 : 110), ce qui nous ramène encore à l'idée que rédiger c'est digérer. Si l'on en croit l'ouvrage d'Hubert sur les relations entre création et cannibalisme, il est important de souligner que le texte littéraire « s'articule autour de l'avidité [...] et du rapport ambigu à la mère, [...] de la révolte contre l'autorité et du désir de toute-puissance, de la remise en cause de la filiation et du fantasme d'auto-engendrement » (2012 : 18) en ce qu'il constitue une mise en acte de la parole. Celle-ci convoque inévitablement la question de l'oralité dans le rapprochement créé entre parler et manger (et donc produire et consommer – des aliments, du sens). Citant elle aussi l'exemple de Cronos, Hubert remarque que « l'accouchement paternel par la bouche » témoigne de « la place centrale qu'occupe [...] la dévoration [dans la] révolte contre l'autorité suprême – proclamée par la bouche de l'oracle – pour contrer la menace d'une destitution par sa progéniture » (24). En ce sens s'entame aussi une mise en scène de l'ontogénèse où le sujet s'adonne à sa propre parturition (Hubert, 2012 : 22), car « on reconnaîtra le cannibale créateur à son entreprise de remise en filiation, dès lors qu'il soulève la question de son origine et de la légitimité de tout ascendant » (22). L'omniprésence du corps et des processus biologiques, chez Tabucchi, s'oppose à l'immatérialité du spectre et réactualise l'oscillation ontologique des personnages. S'y joue aussi l'inscription d'un commentaire sur la possibilité de l'intertexte puisque, comme l'affirme Andrea Oberhuber, « l'écriture a partie liée avec le corps. Pas de texte sans corps » (2013 : 5-6) et, inversement, pas de corps sans texte, c'est-à-dire sans déchiffrement de ce qui se présente comme une surface d'inscription perméable qui met en lumière ce qu'elle appelle la « peausosité » (10) des frontières. Ainsi s'explique en partie l'insistance mise sur le fait que le gardien du cimetière de *Requiem* mange une *Feijoada*⁸⁴ (R : 28), ou que les morts dégustent et décrivent en détails un *sarabulho à moda do Douro*. Dans le même ordre d'idée, *Les Trois derniers jours* montrent Soares servant

⁸⁴ Dans *L'année de la mort de Ricardo Reis*, le gardien du cimetière où repose Pessoa en mange également (48).

des tripes à la mode de Porto à son créateur, une référence à l'un des plus célèbres poèmes d'Alvaro de Campos ; un long passage de *L'année de la mort de Ricardo Reis* est également consacré aux manières de table du personnage (AMRR : 310).

Ces représentations du corps comme interface entre deux mondes, comme espace de partage et de passage, sont une façon de signifier une ambiguïté des frontières, un glissement – d'un versant ontologique à l'autre mais aussi d'une poétique imitative à une voix originale. Car, comme le suggère le narrateur saramaguien, « la même main rédige l'ordonnance du purgatif et le vers sublime ou sage » (AMRR : 398). Parallèlement, la main spectrale de Marcenda, souvent comparée à un oiseau blessé et caractérisée par sa froideur (35), est un segment du corps qui s'obstine à l'immobilité mais qui appartient encore au vivant, comme s'il lui était tout compte fait impossible de s'en extirper tout à fait. Cette main est d'ailleurs elle aussi concernée par la question de la filiation puisqu'elle est en quelque sorte le signe de la mère morte porté sur le corps de la fille, la perte d'une intégrité qui se manifeste alors sur le plan physique : « Ma mère est morte, et mon bras n'a plus jamais bougé. » (AMRR : 147-148) Difficile de ne pas penser que se niche là un commentaire sur l'impossibilité de contourner la question du corps (sans compter que c'est avec la main qu'on écrit) lorsque l'on pose celle de la filiation puisque l'inertie du bras succède directement au décès de la mère. Marcenda affirme d'ailleurs, à propos de ce bras, qu'elle « en prend soin comme d'un enfant qui ne pourra jamais quitter son berceau » (AMRR : 338). Cette rigidité du membre répond à la peur du Pessoa dépeint par Saramago, qui craint d'être statufié : « [...] ils ne m'élèveront pas de statue, je ne suis pas homme à être statufié [...]. Rien n'est plus triste qu'une statue dans un destin [...]. » (AMRR : 412) Ici encore, le corps résiste à une pétrification qui l'immobilise dans le marbre, une inertie présente mais avec laquelle il cherche constamment à négocier la possibilité d'un mouvement. Réside peut-être là une « protestation » de l'hypertexte, qui chercherait à mettre l'accent sur la fluidité du corpus pessoen pour justifier son intrusion dans celui-ci. On peut par ailleurs

pressentir que ce jeu s'installant avec la figure de la statue constitue aussi une tentative d'inverser les « rapports de force » entre maître et apprenti. Lorsque par exemple Reis fait mention de la possibilité de retirer la statue du Chiado, Pessoa s'offusque :

[...] imaginez un instant Camões sans Chiado, non, non, c'est très bien ainsi, de plus, ils ont vécu à la même époque, s'il y a quelque chose à modifier, c'est la position du frère, il faudrait qu'il soit tourné vers l'épique, la main tendue, non pas comme s'il mendiait, mais comme s'il offrait quelque chose. Camões n'a rien à recevoir de Chiado. (AMRR : 412-413)

Le texte de Saramago suggère donc qu'entre Camões (le poète national consacré) et le Chiado (António Ribeiro, un poète des classes populaires) doit s'instaurer une forme d'horizontalité qui les placerait dans un rapport d'échange étranger à toute hiérarchisation. La problématique du corps figé représente donc encore une fois l'opportunité de remettre en cause l'immuabilité du corps – celui du héros statufié, celui du texte.

CONCLUSION

Que peut me donner la Chine que mon âme ne m'ait déjà donné ? Et si mon âme ne peut me le donner, comment la Chine me le donnerait-elle, puisque c'est avec mon âme que je verrai la Chine, si je la vois jamais ?

(LI : 147)

Je regrette amèrement, bien souvent, de ne pas être le conducteur de cette voiture, le cocher de cette calèche, n'importe quel Autre imaginaire dont la vie, n'étant justement pas la mienne, me pénètre intimement, délicieusement, par la force de mon seul désir, et me pénètre justement grâce à son altérité !

(LI : 110)

Si j'avais pu être, tout au moins, un personnage de plus, dessiné auprès de ce bois sous la lune que l'on voyait sur une petite gravure, dans une chambre où j'ai dormi tout enfant !

(LI : 123)

La critique de l'œuvre pessoenne passe donc essentiellement, chez Saramago comme chez Tabucchi, par une revalorisation du corps, qui devient alors un espace de subversion. Moins paradoxalement qu'il n'y paraît⁸⁵, cette revalorisation passe par la représentation de corps en souffrance, partiels, défectueux – ceux, évanescents, des spectres, des malades, des délirants. La question de la paternité est aussi celle du maître, celui qu'il faut parfois faire déchoir : l'acte cannibale est finalement une tentative de renversement et de contestation d'une autorité, un passage de la passivité à l'activité qui fait accéder le sujet initialement mangé au statut de mangeur (Hubert, 2012 : 265). Ainsi, dans la remise en cause de l'autorité de la voix pessoenne, c'est le corps qui constitue le premier bastion à défendre, comme si revendiquer ce terrain revenait aussi à revendiquer l'autorité nécessaire pour s'emparer du corps (le biographique) et du corpus pessoen (l'intertextuel). En fin de compte, ce corps permet

⁸⁵ Un corps indisposé est un corps qui se fait sentir avec encore plus d'acuité. Comme l'explique Audrey Lemieux (2015), il s'agit moins de dépeindre le corps que de le mettre en chair.

à la fois de soulever la question de l'origine et de l'originalité : en tant qu'il est lieu matriciel, il autorise les auteurs à se désigner comme descendants de Pessoa ; en tant qu'il inspire le dégoût au poète de l'hypotexte, il devient aussi une façon de s'en distancer et de revendiquer son propre espace scriptural. Le corps permet, par sa représentation, un certain renversement de la vapeur qui veut que celui-ci s'inscrive aussi dans le sens, même à « corps défendant ». Car l'écriture et la réécriture sont une affaire d'autorité comme d'auctorialité.

Ainsi la question de la paternité permettrait de reprendre des éléments hypertextuels mais aussi de les remettre en cause. Après tout, ne parle-t-on pas communément de « paternité des textes » pour évoquer la question de leur auctorialité, tout comme on fait inversement référence au père comme « l'auteur de nos jours » ? En ce sens, la réappropriation et la transformation de cette thématique par les auteurs à l'étude est aussi une stratégie d'explicitation de leur poétique intertextuelle. Mettre en scène un si grand nombre de figures paternelles en situation d'échec constituerait un moyen de relativiser aussi l'importance de « l'autorité paternelle » conférée à Pessoa, de donner plus de latitude à l'activité de reconfiguration qui s'empare de son héritage. Ce détronement est d'autant plus requis qu'il concerne, après tout, l'inventeur du processus hétéronymique, lui-même auto-destitution qui dépouille l'auteur de son autorité en subvertissant son auctorialité. À la manière de la fillette, suppose Anna Freud dans *Le moi et les mécanismes de défense* (1946), qui joue à imiter les fantômes afin d'apaiser la crainte qu'ils lui inspirent, les auteurs à l'étude s'efforcent de rejouer leur propre déréalisation pour en abolir partiellement les effets. Dans cette logique, Saramago et Tabucchi, descendants pessoens, ne peuvent échapper à leur propre destitution et reportent la dissolution hétéronymique sur le plan de la voix narrative. Le récit onirique que livre Tabucchi et la narration méandreuse que l'on connaît à Saramago sont, plus que des labyrinthes,

une façon supplémentaire de jeter le doute sur la crédibilité de l'énonciation, de destituer partiellement l'auteur de son infailibilité.

Pour Frances Fortier et Andrée Mercier, « une entorse à l'une ou l'autre [des] variables [de la narration hétérodiégétique] entraîne une remise en cause de l'autorité narrative » (2009 : 187), ce qui met en péril l'adhésion du lecteur. Il serait faux de croire que Tabucchi et Saramago cherchent uniquement à faire déchoir l'autorité personnelle pour occuper le siège ainsi laissé vacant. En effet, à quoi bon choisir une telle figure, si ce n'est justement pour exprimer l'importance accordée, dans leur poétique, à la déréalisation de la figure auctoriale et à la relativisation de la voix narrative ? De cette subversion de l'autorité auctoriale⁸⁶, ce n'est donc pas Tabucchi ni Saramago mais plutôt le lecteur qui devient l'ultime dépositaire et, par sa lecture, fonde au même titre son autorité d'interprétant. Au sein de ces romans, on assiste à une *relecture*, que l'on relaie à notre tour parce qu'elle ne se présente pas comme une délivrance du sens ultime de la question personnelle mais plutôt comme un projet interprétatif qui nous est livré sous la forme d'une proposition narrative. Ainsi, plutôt que de laisser retomber la poussière du sens, il y a plutôt création d'un relais qui toujours ventile l'œuvre en permettant au lecteur de s'y engouffrer. Spécifions avec Pluvinet qu'

à l'exigence de l'auteur qui se met en jeu dans la fiction doit répondre en retour celle du lecteur qui s'est risqué à une interprétation. Ce serait l'étape ultime de la circulation de l'autorité qui s'est dessinée dans la représentation fictionnelle de l'auteur : nous retrouvons alors la possibilité de parler de l'auteur dans la littérature, de continuer à explorer les relations mystérieuses qu'il entretient avec son œuvre, de figurer et de décrypter ses postures, à condition d'en assumer la responsabilité et de reconnaître que nous avons cru voir un fantôme. (2009 : 504)

⁸⁶ Notons tout de même que l'hétéronymie est plus radicale puisqu'elle remet en cause l'auctorialité même du texte, alors que Saramago et Tabucchi se contentent de questionner la crédibilité de leurs narrateurs.

Nous voilà donc en quelque sorte revenu au cyclope dévorateur de l'*Odyssee*, par un détour qui n'est pas si différent du chemin parsemé d'écueils qu'emprunte Ulysse pour retourner à Ithaque. Il aura fallu ces multiples circonvolutions autour de Pessoa pour bien saisir la réélaboration à laquelle s'adonnent les auteurs ; de la même façon, c'est par le chemin de ces textes qu'est permise une relecture du corpus pessoen qui en augmente et le sens et la portée. Car, pour évoquer les Grecs encore une fois, nous pouvons nous livrer à l'exercice fort tentant de nous demander si, comme c'est le cas du bateau de Thésée⁸⁷ qui donne son nom au célèbre paradoxe, nous avons affaire au même Pessoa au départ qu'à l'arrivée. Dans cette éventualité, l'individu imaginé qui se présente à nous par le biais de Saramago et de Tabucchi serait une figure qui, se rapportant au Pessoa original, ne saurait pourtant, à travers les diverses modifications qu'elle a subies, être identique à elle-même. Ainsi faudrait-il croire que, dans le cas des planches d'un navire comme sur celles de la scène littéraire, il reste difficile de départager ce qui subsiste intact de ce qui est substitué.

Certains proposent, pour résoudre l'énigme grecque, que la seule manière de garder intact le navire de Thésée consisterait à toujours le retenir dans l'enceinte du port. On peut se demander quel serait alors l'intérêt suscité par ce bateau, puisque sa pertinence ne dépend au fond que du voyage fabuleux qu'il entreprend et des récits qui en découlent. Cela équivaldrait à refermer le couvercle de la malle pessoenne pour préserver son contenu de l'altération. Or, notre analyse s'appuie précisément sur l'idée que la survivance d'un objet passe inévitablement par sa transmission, qui fait de nouvelles voix les véhicules d'une autre, ces premières s'ajoutant, se substituant ou se superposant à la seconde comme les planches qui une à une viennent modifier

⁸⁷ Rappelons que Thésée, à bord de ce bateau, revient de son combat contre le Minotaure, et donc qu'il vient de traverser le labyrinthe et de mettre à mort la créature hybride produite par l'union monstrueuse d'une femme et d'une bête.

la nature du bateau sans que celui-ci, dans quelque quai qu'il aborde, ne cesse d'être reconnaissable.

Le but de notre démarche était de démontrer que la poétique hétéronymique de Pessoa a des incidences sur les moyens employés par ses successeurs pour le situer au centre de ses reprises romanesques. Mais nous cherchions aussi à ouvrir cette problématique à des interrogations un peu plus « universelles » en ancrant nos propositions dans une réflexion générale sur la manière dont l'un des enjeux constitutifs de l'écriture est toujours la possibilité d'une rencontre avec ses maîtres, ses fantômes. Il s'agissait donc de dégager les modalités singulières de cette reprise en rendant visible l'oscillation qui se produisait entre l'héritage et la quête de sa propre écriture. Pour dépeindre cette tension, il apparaissait alors judicieux de mener une analyse prenant pour objet les textes de deux auteurs différents partageant une fascination commune, leurs similitudes soulignant comment leur allégeance à un tiers influe sur leur écriture sans que celle-ci y soit limitée.

Ainsi notre enquête, si elle s'est attardée à Pessoa, aurait pu se porter sur d'autres textes au sens où chaque travail de mise en fiction – et les théories convoquées au sujet de l'intertextualité et du biographique l'illustrent bien – se trouve conditionné par l'objet qu'il se choisit. Qu'il s'agisse par exemple de mentionner les différentes fictions biographiques et biographies fictives qui s'attardent au cas de Virginia Woolf⁸⁸, ou celles qui élisent Rimbaud⁸⁹ ou encore Kafka⁹⁰ en tant qu'objet de reprise – autre illustre fonctionnaire célibataire de la littérature s'il en est. N'est-ce pas lui d'ailleurs qui disait de ses auteurs favoris (Dostoïevski, Kleist, Flaubert) qu'ils étaient ses « frères de sang » (dans sa lettre à Milena datée du 2 septembre 1912) ? Ce qui peut difficilement manquer, après un tel parcours, de nous faire songer aux

⁸⁸ *Les heures*, de Michael Cunningham (1998); *Virginia et Vita*, de Christine Orban (2011).

⁸⁹ *Rimbaud le fils*, de Pierre Michon (1993), ou *Les trois Rimbaud*, de Dominique Noguez (1986).

⁹⁰ *Le Chapeau de Kafka*, de Patrice Martin (2009); *Adieu Kafka ou l'Imitation*, de Bernard Pingaud (1998); *La fuite de Kafka*, de Johannes Urzidil (1992).

relations presque filiales qui unissent Pessoa à ses hétéronymes ou encore le biographe à son sujet. Que dire, de manière plus générale, des auteurs qui, si on s'en tient aux intuitions de Madelénat et de Rabau, convoquent la plume d'un autre autant par la teneur de leurs textes que par le mystère qui nimbe leur vie pour le moins énigmatique, à bout de bras portée par la séduction romanesque qu'elle abrite en creux, comme si elle se languissait d'être racontée ? Pourtant, peut-on vraiment parler *exclusivement* d'un bourgeon qui, toujours déjà logé dans l'œuvre, ne demanderait qu'à fleurir, ou faut-il aussi attribuer cette tendance à la reprise à certains facteurs contextuels ? Il ne s'agit que de regarder les dates de publications – qui se situent presque toutes entre les années quatre-vingt-dix, à l'exception de quelques titres publiés dans la première décennie des années deux mille – pour pressentir que cet élan participe certainement des deux facteurs. On ne peut finalement que se féliciter de cet engouement assez récent puisqu'il laisse à demi inexplorée la question et nous permet de suggérer que les recherches sont encore à faire. Le chantier critique, comme l'œuvre pessoenne, n'est alors jamais véritablement achevé, toujours dans une oscillation qui le reconfigure constamment. Car si l'expérience de pensée induite par l'exemple du bateau de Thésée a elle aussi subi l'épreuve du temps, il faut néanmoins admettre que la postmodernité, si attachée à l'idée de récupération, lui fait revêtir un sens nouveau.

Dans ce panorama plus général où circulent de multiples fantômes, il faut néanmoins mentionner que l'occurrence pessoenne dépasse le cadre de ses propres particularités et qu'elle permet aussi – Pluvinet l'a très bien pressenti – de penser des manifestations du même phénomène qui lui sont étrangères. Quoique l'hétéronymie soit une spécificité pessoenne, elle permet de réfléchir d'autres cas de figure et autorise une réflexion particulière sans occulter la possibilité d'élargir le raisonnement pour penser d'autres fictions. Inventer des vies est, après tout, un exercice auquel Pessoa s'est livré avec autant, sinon plus, d'assiduité que Saramago et Tabucchi. Aussi n'est-il pas étonnant que le poète nous offre l'une des clés de

l'attraction que représente ce travail dans lequel l'artiste se laisse séduire par les potentialités de la vie d'autrui. C'est dans l'un des épisodes décousus du *Livre de l'intranquillité* qu'il donne à voir au lecteur les rêveries d'un Bernardo Soares assis dans un café ; observant deux amants, il s'imagine la conversation que ceux-ci pourraient avoir, si toutefois ils se parlaient. Les deux personnages, dans cette discussion doublement imaginaire, débattent de leur propre (ir)réalité, après quoi Pessoa ajoute cette réflexion, qui nous semble finalement être le germe de la tentation se trouvant au fondement de toute démarche de reprise :

Les deux personnes assises dans ce salon de thé n'ont certainement jamais échangé ces phrases-là. Mais elles étaient toutes deux si élégantes et si bien mises qu'il était bien dommage qu'elles ne le fassent point. C'est pourquoi j'ai écrit tout au long cette conversation, pour leur permettre de l'avoir eue... Leurs attitudes, leurs gestes et leurs mimiques, la puérilité de leurs regards et de leurs sourires, dans ces instants où la conversation entrouvre des intervalles dans notre sentiment d'exister – tout cela a exprimé clairement ce que, fidèlement, je feins de rapporter... lorsqu'ils seront, plus tard, mariés tous les deux et, certainement, mariés chacun de leur côté [...], si leurs yeux tombent par hasard sur ces pages, ils reconnaîtront, croyez-le bien, ce qu'ils ne se sont jamais dit, et me seront reconnaissants d'avoir interprété aussi fidèlement, non seulement ce qu'ils étaient réellement, mais encore ce qu'ils n'ont jamais souhaité être, et ne savaient même pas être en réalité... (LI : 359-360)

On pourrait donc ramener cet exercice à un objectif central, celui de permettre l'émergence d'une discussion qui autrement n'aurait pas lieu, une discussion d'autant plus nécessaire qu'elle demande l'arrivée d'un tiers pour s'exaucer, celui-ci s'engageant par ailleurs dans l'interlocution qu'il investit de ses propres préoccupations en s'en faisant la courroie de transmission. Saramago et Tabucchi entrent en dialogue avec Pessoa mais permettent aussi à ce dernier d'échanger avec ses hétéronymes des paroles qui n'ont pas été dites et qui réclamaient de l'être. Ainsi, dans une logique où la parole se répand, se propage, doit se mouvoir en circuit ouvert, il apparaissait judicieux de terminer ce mémoire sur les paroles d'un autre, comme pour céder celle que nous avons prise au nom de plusieurs au cours de cet exercice

académique. À ce titre, Pessoa, par qui nous sommes entré dans les textes de Tabucchi et Saramago, apparaît comme le moyen le plus adéquat d'en ressortir.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

Saramago, José. *L'année de la mort de Ricardo Reis*. Paris : Seuil, « points », 1998.

Tabucchi, Antonio. *Les Trois derniers jours de Fernando Pessoa : Un délire*. Paris : Seuil, « Librairie du XXI siècle », 1994.

Tabucchi, Antonio. *Requiem*. Paris: Gallimard, « Folio », 2006.

Corpus secondaire

Pessoa, Fernando. *Le Livre de l'intranquillité*. Paris : Christian Bourgois, « littérature étrangère », 2011.

Pessoa, Fernando. *Œuvres poétiques*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

Pessoa, Fernando, *Le marin*, Paris : Christian Bourgois, 2004.

Corpus théorique

Sur le corpus à l'étude

Abbrugiati, Perle (dir.). *Echi di Tabucchi/Echos de Tabucchi*. Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 12-13 janvier 2007. *Italies*, no spécial, 2007.

Abbrugiati, Perle. « Les diaphragmes du monde. Interstices et interfaces dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi. » *Chroniques italiennes*, 2008. [En ligne.] <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web13/Abbrugiati13.pdf>

Abbrugiati, Perle. *Vers l'envers du rêve : pérégrination dans l'oeuvre d'Antonio Tabucchi*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, « Textuelles », 2011.

Adam, Isabelle (1994). *Fernando Pessoa ou L'intranquille dérive de l'hétéronymie*. (Mémoire de maîtrise). Montréal : Université de Montréal.

Amorim, Silvia. « L'Histoire selon José Saramago: une révision critique du passé par la fiction. » *Revista de História*, no 20 (2009) : 11-24.

Amorim, Silvia. *José Saramago : Art, théorie et éthique du roman*. Paris : L'Harmattan, « classiques pour demain », 2010.

Balso, Judith. « L'hétéronymie : une ontologie poétique sans métaphysique. » dans *Pessoa : unité, diversité, obliquité* sous la dir. de Pascal Dethurens et Maria-Alzira Seixo. Actes du colloque, 2-9 juillet 1997, Centre culturel international de Cerisy, Cerisy. Paris : Christian Bourgois, 2000 : 157-190.

Bellaïche-Zacharie Alain. « Kierkegaard et Pessoa : Pseudonymie et hétéronymie. » *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 93, no 3 (2009) : 533-550.

Bélangier, David (2013). *Au-delà de l'omniscience. Étude du narrateur-constructeur dans L'année de la mort de Ricardo Reis de José Saramago et le diptyque Un an et Je m'en vais de Jean Echenoz*. (Mémoire de maîtrise). Québec : Université Laval.

Bessière, Jean. « *Le Livre de l'intranquillité* et la fiction de la modernité. » dans *Pessoa : unité, diversité, obliquité* sous la dir. de Pascal Dethurens et Maria-Alzira Seixo. Actes du colloque, 2-9 juillet 1997, Centre culturel international de Cerisy, Cerisy. Paris : Christian Bourgois, 2000 : 35-59.

Blanco, José. *Pessoa, a Galaxy of Poets*. Ann Arbor : Camden, Libraries and Arts Department, 1985.

Boldrini, Lucia. « Allowing It to Speak Out of Him : The Heterobiographies of David Malouf, Antonio Tabucchi and Marguerite Yourcenar. » *Comparative Critical Studies*, vol. 1, no 3 (2004): 243-263.

Bouju, Emmanuel. « Portrait d'Antonio Tabucchi en hétéronyme posthume de Fernando Pessoa : fiction, rêve, fantasmagorie. » *Revue de littérature comparée*, vol. 77, no 2 (2003) : 183-195.

Bovo Romoeuf, Martine. *Le devenir postmoderne : La sensibilité postmoderne dans les littératures italienne et portugaise*. Bruxelles : Peter Lang, « Testi Mobili », 2013.

Bréchon, Robert. *L'innombrable : un tombeau pour Fernando Pessoa*. Paris : Christian Bourgois, 2001.

Brizio-Skov, Flavia. « Histoire, littérature et ontologie dans l'œuvre de Tabucchi. » dans *Pour Tabucchi : les Rencontres de Fontevraud*. Saint-Nazaire : Maison des écrivains étrangers et des traducteurs, 2009 : 176-215.

Budor, Dominique. « Antonio Tabucchi ou la quête d'une identité plurielle. » dans *Transalpina. Études italiennes*. Caen : Presses Universitaires de Caen, 1998 : 129-138.

Chiche, Sarah. *Personne(s), d'après Le Livre de l'Intranquillité de Fernando Pessoa*. Nantes : Cécile Defaut, « Le livre la vie », 2013.

De Melo, Anita (2007). *A estética de citar de José Saramago em O ano da morte de Ricardo Reis*. (Thèse de doctorat). Athens : Université de Georgie.

De Oliveira Ferreira, Priscilla. (2006). *Ricardo Reis : Ficção da ficção*. (Mémoire de maîtrise) Porto Alegre : Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

De Oliveira Ferreira, Priscilla. « Ricardo Reis: entre a heteronímia e a personagem ficcional. » *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*, 2, no 2 (2006). [En ligne.] <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/4876>

Dos Santos Jorge, Manuel. *Fernando Pessoa, être pluriel : les hétéronymes*. Paris : L'Harmattan, « L'œuvre et la psyché », 2005.

Eissen, Ariane. « Le récit de rêve comme récit de vie chez Antonio Tabucchi. » Dans *Fictions biographiques, XIXe -XXIe siècles*, sous la dir. De Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2004 : 223-234.

Ferraris, Denis. « Les vérités de la mémoire et de l'écriture dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi. » *Italies*, 2007. [En ligne.] <http://italies.revues.org/3712>

Frier, David Gibson. *The novels of José Saramago : echoes from the past, pathway into the future*. Cardiff : University of Wales Press, 2007.

Frier, David Gibson (dir.). *Pessoa in an intertextual web : influence and innovation*. Londres : Legenda, 2012.

Godfrid, Elisabeth. *Pessoa, le passant intégral : essai*. Paris: Pétra, 2012.

Goldstein, Jarrett, A. *Mirrored identity : Jose Saramago's use of the double motif in the double, the year of the death of Ricardo Reis, and the gospel according to Jesus Christ*. West Chester : West Chester University of Pennsylvania, 2008.

Grivel, Charles. « Pessoa ou l'indistinction. » dans *Pessoa : unité, diversité, obliquité* sous la dir. de Pascal Dethurens et Maria-Alzira Seixo. Actes du colloque, 2-9 juillet 1997, Centre culturel international de Cerisy, Cerisy. Paris : Christian Bourgois, 2000 : 59-72.

Grünhagen, Sara. « Ricardo Reis por outros olhos : a personagem refigurada em O ano, de José Saramago. » *Nau Literária*, no 11 (2015): 1-13.

Henn, David. « History and the Fantastic in José Saramago's Fiction. » dans Stephen M. Hart et Wen Chin Ouyang (dir.). *A Companion to Magical Realism*, Woodbridge : Boydell and Brewer, 2005 : 103-113.

Iooss, Filomena. « L'hétéronymie de Fernando Pessoa. « Personne et tant d'êtres à la fois. » *Psychanalyse*, no 14 (2009) : p. 113-128.

Krysinski, Wladimir. « Les polarités de Pessoa. » dans *Pessoa : unité, diversité, obliquité* sous la dir. de Pascal Dethurens et Maria-Alzira Seixo. Actes du colloque, 2-9 juillet 1997, Centre culturel international de Cerisy, Cerisy. Paris : Christian Bourgois, 2000 : 13-34.

Laye, Françoise, Lourenço, Eduardo, Quillier, Patrick et Zenith, Richard. *Pessoa l'intranquille*. Paris : Christian Bourgois, 2011.

Lemieux, Audrey. « Vis-à-vis : Antonio Tabucchi et Fernando Pessoa. Étude de la médiation culturelle dans les fictions biographiques d'Antonio Tabucchi. » *Temps zéro*, no 4 (2015). [En ligne.] <http://tempszero.contemporain.info/document645>.

Lourenço, Eduardo. *Pessoa, l'étranger absolu*. Paris : Métailié, 1990.

Lourenço, Eduardo. *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*. Paris : Chandeigne, 1997.

Lourenço, Eduardo. « Narcisse aveugle. » Dans *Pessoa l'intranquille*, sous la dir. De Françoise Laye, Eduardo Lourenço, Patrick Quillier, et Richard Zenith. Paris, Christian Bourgois, 2011 : 75-96.

Maior, Dionísio Vila. *Fernando Pessoa : Heteronímia e Dialogismo : o contributo de Mikhail Bakhtine*. Coimbra : Livraria Almedina, 1994.

Martens, David. « La franchise du pseudonyme : conditions d'exercice d'un indicateur de posture. » *Neohelicon*, vol. 40, no 1 (2013) : 71-83.

Morini, Agnès. « Les trains d'Antonio Tabucchi. » dans *Antonio Tabucchi Narrateur*, Paris : Istituto Italiano di Cultura, 2012 : 55-72.

Napoli, Gabrielle (2010). *La représentation de l'écrivain face à l'Histoire dans les récits d'Antonio Tabucchi et d'Imre Kertész : une littérature responsable*. (Thèse de doctorat) Paris : Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III.

Paz, Octavio. « Un inconnu de lui-même : Fernando Pessoa. » dans *La Fleur saxifrage*. Paris : Gallimard, 1984.

Perli, Antonello. *Auctor in fabula : un essai sur la poétique de Tabucchi*. Ravena : G. Pozzi, « Gallica-Italica », 2010.

Perrone-Moisés, Leyla. *Pessoa, le sujet éclaté*. Paris : Petra, 2014.

Pessoa, Fernando. *Érostrate : essai sur le destin de l'œuvre littéraire*. Paris : Différence, 2010.

Pontiero, Giovanni. « José Saramago and O Ano da Morte de Ricardo Reis : The Making of a Masterpiece. » *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 71, no 1 (1994) : 139-148.

Quillier, Patrick. « L'énergie de l'intranquillité. » Dans *Pessoa l'intranquille*, sous la dir. De Françoise Laye, Eduardo Lourenço, Patrick Quillier, et Richard Zenith. Paris, Christian Bourgois, 2011 : 97-120.

Saramago, José. *Comment le personnage fut le maître et l'auteur son apprenti*. Paris : Mille et une nuits, 1999.

Seabra, José Augusto. « Des autres vies aux autres-vies. » dans *Pessoa : unité, diversité, obliquité* sous la dir. de Pascal Dethurens et Maria-Alzira Seixo. Actes du colloque, 2-9 juillet 1997, Centre culturel international de Cerisy, Cerisy. Paris : Christian Bourgois, 2000 : 79-90.

Siaflekis, Zacharias. « Le Livre de l'intranquillité : logique générique et acte communicationnel. » dans *Pessoa : unité, diversité, obliquité* sous la dir. de Pascal Dethurens et Maria-Alzira Seixo. Actes du colloque, 2-9 juillet 1997, Centre culturel international de Cerisy, Cerisy. Paris : Christian Bourgois, 2000 : 217-238.

Tabucchi, Antonio. *Une malle pleine de gens : essais sur Fernando Pessoa*. Paris : Christian Bourgois, 1992.

Tabucchi, Antonio. *L'Atelier de l'écrivain. Entretien avec Carlos Gumpert*. Genouilleux : La passe du vent, 2001.

Tabucchi, Antonio. *Autobiographies d'autrui : poétiques a posteriori*. Paris : Seuil, « Librairie du XXI^e siècle », 2003.

Tabucchi, Antonio. *La nostalgie, l'automobile et l'infini : lecture de Pessoa suivi de De la cardiopathie de Fernando Pessoa*. Paris : Seuil, 2013.

Ventura, Susana Ramos. « A intertextualidade como elemento de base construtiva em O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago. » *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*, vol. 2, no 2 (2006). [En ligne.] <http://www.seer.ufgrs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/4877>.

Sur les questions biographiques

Baudelle, Yves. « Du vécu dans le roman : esquisse d'une poétique de la transposition. » *Revue des sciences humaines*, no 263 (2001) : 75-101.

Buisine, Alain. « Biofictions. » *Revue des sciences humaines*, no 224 (1991) : 10.

Bouju, Emmanuel. « Auctor in Fabula / Opus A Fabula : le double fond de la fiction biographique. » Dans *Fictions biographiques, XIX^e -XXI^e siècles*, sous la dir. De Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2004 : 305-315.

Boyer-Weinmann Martine. « La biographie d'écrivain : enjeux, projets, contrats. Cartographie exploratoire d'un geste critique », *Poétique*, no 139 (2004) : 299-314.

Boyer-Weinmann, Martine. *La relation biographique : enjeux contemporains*. Seyssel : Champ vallon, 2005.

Cohn, Dorrit. « Vies fictionnelles, vies historiques : limites et cas limites. » *Littérature*, no 105 (1997) : 24-48.

Cohn, Dorrit. *Le propre de la fiction*. Paris : Seuil « Poétique », 2001.

Compagnon, Antoine et Roger, Philippe. « Biographies, mode d'emploi. » *Critique*, no 781-782 (2012) : 483.

Dion, Robert, Fortier, Frances, Havercroft, Barabra et Lüsebrink, Hans-Jürgen (dir.). *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. Québec : Nota Bene, « Convergences », 2007.

Dion, Robert et Fortier, Frances. *Écrire l'écrivain : formes contemporaines de la vie d'auteur*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, « Espace littéraire », 2010.

Dion, Robert et Regard, Frédéric (dir.). *Les nouvelles écritures biographiques*. Lyon : ENS, 2013.

Dupont, Caroline. *L'imagination biographique et critique : variations inventives et herméneutiques de la biographie d'écrivain*. Québec : Nota Bene, « Littératures », 2006.

Fortier, Frances. « La contrainte des vingt-quatre heures. Le quotidien dans trois microbiographies contemporaines. » *temps zéro*, no 1 (2007) : 299-314.

Gefen, Alexandre. « Soi-même comme un autre : présupposés et signification du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine. » Dans *Fictions biographiques, XIXe -XXIe siècles*, sous la dir. De Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2004 : 55-76.

Gefen, Alexandre. « Au pluriel du singulier : la fiction biographique. » *Critique*, no 781-782 (2012) : 565-575.

Leroy, Claude. « L'abiographie : Nerval, Cendrars, Pessoa, Cioran. » dans *Le Désir biographique*. Sous la dir. de Philippe Lejeune. Nanterre : Centre de sémiotique textuelle, « Cahiers de sémiotique textuelle », 1989 : 227-240.

Madelénat, Daniel. *La biographie*. Paris : Presses universitaires de France, 1984.

Madelénat, Daniel. « La biographie aujourd'hui : frontières et résistances. » *Cahiers de l'Association internationale des études françaises (CAIÉF)*, no 52 (2000) : 153-168.

Madelénat, Daniel. « Moi, biographe : m'as-tu vu ? » *Revue de littérature comparée*, no 325 (2008) : 95-108.

Monluçon, Anne-Marie et Salha, Agathe. « Introduction. Fictions biographiques XIXe-XXIe siècle : un jeu sérieux ? » Dans *Fictions biographiques, XIXe -XXIe siècles*, sous la dir. De Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2004 : 7-34.

Monluçon, Anne-Marie. « Le corps et la maladie dans trois recueils de vies brèves et imaginaires : détails, destin ou singularité ? » Dans *Fictions biographiques, XIXe - XXIe siècles*, sous la dir. De Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2004 : 177-190.

Montandon, Alain. « En guise d'introduction. De soi à soi : les métamorphoses du temps. » dans *De soi à soi. L'écriture comme autohospitalité*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, « Littératures ». sous la dir. d'Alain Montandon, 2004 : 7-28.

Pluvinet, Charline (2009). *L'auteur déplacé dans la fiction : configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine*. (Thèse de doctorat). Rennes : Université de Rennes.

Puech, Jean-Benoît. « Fiction biographique et biographie fictionnelle. L'auteur en représentation. » dans *Les nouvelles écritures biographiques*. Lyon : ENS, sous la dir. De Robert Dion et Frédéric Regard, 2013 : 27-48.

Rabaté, Dominique. « En compagnie des fantômes. Beckett, Bernhard, des Forêts. » dans *De soi à soi. L'écriture comme autohospitalité*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, « Littératures ». sous la dir. d'Alain Montandon, 2004 : 41-52.

Rabau, Sophie et Dubel, Sandrine. *Fiction d'auteur? Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*. Paris : H. Champion, « Colloques », 2001.

Viart, Dominique. « Filiations littéraires. » dans *États du roman contemporain. Écritures contemporaines 2*. Textes réunis par Jan Baetens et Dominique Viart. Caen : Lettres modernes Minard, 1999 : 115-139.

Viart, Dominique. « Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographique. » *Revue des sciences humaines*, no 263 (2001) : 7-33.

Viart, Dominique. « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques. » Dans *Fictions biographiques, XIXe - XXIe siècles*, sous la dir. De Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2004 : 35-54.

Sur les questions intertextuelles

Audet, René et Richard Saint-Gelais (dir.). *La fiction, suites et variation*. Québec et Rennes : Nota Bene et Presses universitaires de Rennes, 2007.

Bakhtine, Mikhaïl. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Paris : L'âge d'homme, « Slavica », 1970.

Chamayou, Anne et Solomon, Nathalie. *Fantômes d'écrivains*. Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 2011.

Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 2016.

Eco, Umberto. *Lector in Fabula*. Paris : Éditions Grasset, 1979.

Engélibert, Jean-Paul (dir.). *La littérature dépliée: reprise, répétition, réécriture*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008.

Foucrier, Chantal, et Mortier, Daniel. *Pratiques de réécritures, l'autre et le même*. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen, 2001.

Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris : Seuil, « points essai », 1982.

Harel, Simon. « La filiation secrète. » dans *Confluences littéraires, Brésil-Québec : les bases d'une comparaison*, sous la dir. De Michel Peterson et Zila Bernd. Cadiac : Éditions Balzac, 1992 : 153-175.

Hébert, Louis et Guillemette, Lucie. *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2009.

Jenny, Laurent. « La stratégie de la forme. » *Poétique*, no 27 (1976) : 257-281.

Kristeva, Julia. *Semeiotike, recherches pour une semanalyse*. Paris : Seuil, « Tel quel », 1969.

Martineau, Yzabelle. *Le faux littéraire : plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*. Québec : Nota Bene, « essais critiques », 2002.

Perrone-Moisés, Leyla. « L'intertextualité critique. » *Poétique*, no 27 (1976) : 372-384.

Perrone-Moisés, Leyla. « Littérature comparée, intertexte et anthropophagie. » dans *Confluences littéraires, Brésil-Québec : les bases d'une comparaison*, sous la dir. De Michel Peterson et Zila Bernd. Cadiac : Éditions Balzac, 1992 : 177-187.

Piégay-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Dunod, 1996.

Rabau, Sophie. *L'Intertextualité*. Paris : Flammarion, 2002.

Rabau, Sophie (dir.) *Lire contre l'auteur*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 2012.

Riffaterre, Michael. *La production du texte*. Paris : Seuil, 1979.

Saint-Gelais, Richard. *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*. Paris : Seuil, « Poétique », 2011.

Samoyault, Tiphaine. *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*. Paris : Nathan, 2001.

Schneider, Michel. *Voleurs de mots : essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. Paris : Gallimard « Tel quel », 2011.

Todorov, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique ; suivie de Écrits du cercle de Bakhtine*. Paris : Seuil, « Poétique », 1981.

Autres références

Sheringham, Michael. « La grande ville et le "devenir-spectre". » dans *Des Fantômes*, sous la dir. de Stéphane Audeguy. Paris : Gallimard, 2012 : 87-97.

Belleau, André. *Le romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*. Sillery : Presses de l'Université du Québec, « Genres et discours », 1980.

Borges, Jorges Luis. *Fictions*. Paris : Gallimard folio, 1951.

Canovas, Frédéric. *L'Écriture rêvée*. Paris ; Montréal ; Budapest : L'Harmattan, « Espaces littéraires », 2000.

Carpentier, André et Alexis l'Allier (dir.). *Les écrivains déambulateurs : poètes et déambulateurs de l'espace urbain*. Montréal : Université du Québec à Montréal, « Cahiers Figura », 2004.

de Certeau, Michel. *L'Invention du quotidien*, 1. : *Arts de faire* et 2. : *Habiter, cuisiner*. Paris : Gallimard, 1990.

Delvaux, Martine. *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2005.

Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris : Galilée, « La philosophie en effet », 1993.

Didi-Huberman, Georges. *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Minuit, « Paradoxe », 2002.

Freud, Sigmund. *Le roman familial des névrosés et autres textes*. Paris : Payot, « Petite bibliothèque Payot », 2014.

Gervais, Bertrand (dir.). *La Ligne brisée. Figures du labyrinthe*. Montréal : Université du Québec à Montréal, 1998.

Gervais, Bertrand. *La ligne brisée : labyrinthe, oubli & violence. Logiques de l'imaginaire tome 1*. Montréal : Le Quartanier, « Erres essais », 2008.

Goody, Jack. *La raison graphique*. Paris : Minuit, « Le sens commun », 1979.

Hamel, Jean-François. *Revenances de l'Histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris : Minuit, 2006.

Hubert, Karine. *La création cannibale. Lautréamont, Svankmajer, Kemper*. Le Quartanier, « Erres Essais », 2012.

Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture*. Bruxelles : Mardaga, « philosophie et langage », 1995.

Jeandillou, Jean-François. *Supercherries littéraires, la vie et l'œuvre des auteurs supposés*. Genève : Droz, 2001.

Jeandillou, Jean. *Esthétique de la mystification, tactique et stratégies littéraires*. Paris : Minuit, « Propositions », 1994.

Lacan, Jacques. *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

Lavocat, Françoise. *Faits et fiction. Pour une frontière*. Paris : Seuil, 2016.

Macé, Gérard. *Vies antérieures*. Paris : Gallimard, « Le Chemin », 1991.

Mellier, Denis. *Textes fantômes. Fantastique et autoréférence*. Paris : Kimé, « Détours littéraires », 2001.

Oberhuber, Andrea. « Dans le corps du texte. » *Tangence*, no 103, 2013 : 5-19.

Ouellet Pierre. « Le fantôme de la parole. L'altérité citée. » dans *Citer l'autre. Études réunies* par Marie Dominique Popelard et Anthony Wall. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2005 : 195-210.

Sarraute, Nathalie. *L'Ère du soupçon*. Paris : Gallimard, « Les Essais », 1954.

Scarpa, Marie. « Le personnage liminaire. » dans *L'Ethnocritique de la littérature*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2011.